

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO
ESCOLA DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA DA ARTE**

BRUNA GOMES AFONSO

**“OLHA O MARACATU QUE LINDO, SUSTENTA A PISADA NO TAMBOR
MAIOR! ”¹ – DANÇA E RITMO NO GRUPO MARACATU BLOCO DE PEDRA**

GUARULHOS

2017

BRUNA GOMES AFONSO

**“OLHA O MARACATU QUE LINDO, SUSTENTA A PISADA NO TAMBOR
MAIOR! ”¹ – DANÇA E RITMO NO GRUPO MARACATU BLOCO DE PEDRA**

Trabalho de conclusão de curso apresentado à
Universidade Federal de São Paulo como requisito
parcial para obtenção do grau em Bacharel em
História da Arte.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Marta Denise da Rosa
Jardim

GUARULHOS

2017

Na qualidade de titular dos direitos autorais do trabalho citado, em consonância com a Lei de direitos autorais nº 9610/98, autorizo a publicação livre e gratuita no Repositório Institucional da UNIFESP, sem qualquer ressarcimento dos direitos autorais, para leitura, impressão e/ou download em meio eletrônico desse trabalho para fins de divulgação intelectual da instituição.

Afonso, Bruna Gomes

“Olha o maracatu que lindo, sustenta a pisada no tambor maior! ”¹ – Dança e ritmo no Grupo Maracatu Bloco de Pedra / Bruna Gomes Afonso - Guarulhos, 2017, 56 f.

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação em História da Arte) - Universidade Federal de São Paulo. Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2017

Orientadora: Marta Denise da Rosa Jardim

1. Maracatu de Baque-Virado. 2. Dança.

**“OLHA O MARACATU QUE LINDO, SUSTENTA A PISADA NO TAMBOR
MAIOR! ”¹ – DANÇA E RITMO NO GRUPO MARACATU BLOCO DE PEDRA**

Trabalho de conclusão de curso apresentado à
Universidade Federal de São Paulo como requisito
parcial para obtenção do grau em Bacharel em
História da Arte.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Marta Denise da Rosa
Jardim

Guarulhos, 26 de junho de 2017

Prof.^a Dr.^a Marta Jardim
UNIFESP

Prof. Dr. Julio Moracen Naranjo
UNIFESP

AGRADECIMENTOS

Assim como o maracatu não acontece sem o coletivo, com este trabalho acontece o mesmo. Apesar de fruto de escrita individual ele foi se construindo através de auxílios diferentes de pessoas lindas que me rodeiam e que tive a sorte de conhecer e/ou conviver durante este processo.

Não poderia começar de outro jeito, se não falando dos meus amigos Barbara e Marcus que insistiram durante o ano de 2009 inteiro para que eu fosse conhecer o Projeto Calo na Mão e o Grupo que tanto os encantava. Posso dizer que eles dois me fizeram conhecer um amor na vida, voltar a dançar e fortalecer laços de amizade com pessoas maravilhosas.

À minha mãe e meu pai por possibilitarem toda essa vida, pelo amor dedicado, por sempre terem paciência com os períodos atravessados durante a pesquisa e durante os treinos para o agbê com a garrafinha com arroz dentro do carro, além da atenciosa leitura dos textos produzidos. Bem como meus avós, que apesar de reclamarem da minha ausência aos finais de semana, deixavam que eu compartilhasse toda a minha animação em mostrar as apresentações realizadas.

Às amigadas feitas na faculdade Bárbara, Lisa, Thais, Daniela, Amanda, Clara, Mayara, Jefferson, Matheus, Paloma, Renata, Nayla, João, Lucas, Isabela, Audrey, entre tantas outras que talvez minha memória não faça jus, mas que estiveram ao lado como ótimos ouvintes, aconselhadores e acima de tudo as melhores companhias. À amizade presente de Lorrane e aos seus auxílios, questionamentos sobre a pesquisa, por sua atenção e escuta nestes anos todos.

À minha orientadora Marta por todas as tardes de encontro pelo EHPALA, por sua receptividade e acolhimento em sua casa, por possibilitar não só a construção de conhecimento e auxiliar a pesquisa, mas fazer isso de maneira ímpar na construção de relações com ela mesmo e com outros parceiros imprescindíveis para a realização da mesma.

E por fim, às companhias e professores que o Bloco de Pedra me deu neste aprendizado e aproximação com o maracatu de baque-virado. Agradeço então ao Pedro Ogata por me ensinar, por trocar informações e pela amizade, à minha madrinha de bloco e naipe Dryeli, ao Gledson que não só ajudou durante a escrita, mas ainda ensinou e possibilitou o aprendizado. Às professoras, pacientes e

companheiras de naipe Carolina, Vitória, Luana, Damaris e a todas as outras pessoas do naipe. Também à Ana Carolina Cota e Mariana nestes últimos momentos de escrita como ao Marcio e todas as pessoas que ajudam a tocar o Bloco de Pedra e o Projeto Calo na Mão.

Sou grata a todas as trocas possibilitadas.

RESUMO

A presente monografia destina-se ao estudo da dança realizada pelo Grupo Maracatu Bloco de Pedra (SP), para isso serão analisadas além de uma bibliografia pertinente, a sua relação com dois maracatus de baque-virado de Pernambuco, a Nação Maracatu Porto Rico e a Nação Estrela Brilhante de Igarassu. De onde surge a necessidade de descrição tanto da dança do maracatu quanto das danças dos orixás e, também, da análise da linguagem rítmica/acentuação produzida pelos maracatus.

Palavras-chave: Dança, maracatu, baque-virado, linguagem rítmica, bloco de pedra.

ABSTRACT

This monograph is intended for the study of dance performed by the Grupo Maracatu Bloco de Pedra (SP), for this will be analyzed in addition to a pertinent bibliography, its relationship with two maracatus de baque-virado of Pernambuco, Nação Maracatu Porto Rico and Nação Estrela Brilhante de Igarassu. From where there arises the need to describe both the dance of maracatu and the dances of the orixás, and yet the analysis of the rhythmic language / accentuation produced by maracatus.

Key-words: dance, maracatu, baque-virado, rhythmic language, bloco de pedra.

SUMÁRIO

Introdução	09
1. O Maracatu na história	14
2. Nação Maracatu Porto Rico e a Nação Estrela Brilhante de Igarassu	24
2.1 “Nagô, nagô é a Nação de Porto Rico”	26
2.2 A dança de Porto Rico	29
2.3 “Meu apito tem semente de Jurema”	33
2.4. A dança de Igarassu	35
3. “É o peso do baque que quebra, sou eu, sou o Bloco de Pedra”	38
3.1 “Deste chão se ergueu a minha nação”	42
Considerações finais	52
Referências	54

INTRODUÇÃO

O trabalho “Olha o maracatu que lindo, sustenta a pisada no tambor maior!”¹ – Dança e ritmo no Grupo Maracatu Bloco de Pedra é fruto de uma pesquisa realizada desde 2015 onde meu interesse em pesquisar temas de matrizes africanas, afro-americana ou afro-brasileiras como a fotografia de linchamentos de negros no sul dos Estados Unidos, ou a investigação sobre fotógrafos africanos volta-se para o estudo da dança afro no Brasil. A pesquisa em si inicia-se no segundo semestre de 2015, a partir da definição do recorte sobre a Dança do Maracatu no Grupo² Bloco de Pedra de São Paulo, como resultado de reuniões do ao grupo EHPALA realizadas sob a orientação da Prof^a Marta Jardim e a companhia de Mariana Barcelini que desenvolvia, naquele momento, a sua dissertação sobre a capoeira para o mestrado em Geografia. O grupo nesta ocasião organizou o estudo dos autores Raymundo Nina Rodrigues, Mário de Andrade e Evans-Pritchard.

Iniciei em agosto de 2015 no projeto denominado Dramaturgias do Corpo: (Re)Inventando Tradições do Grupo Terreiro coordenado pela professora Marianna Monteiro e executado pelos dançarinos e pesquisadores Kleber Lourenço e Kanzelumuka Franciane de Paula na Unesp. Nesta atividade realizávamos investigações corporais que eram estimuladas a serem registradas e também leituras esporádicas. Meu ingresso nas atividades do

¹ Toada Farol – Marcio Lozano

“A noite vem vindo
me acende o farol!
Olha o Maracatu que lindo
Sustenta a pisada no tambor maior!

Quem é que disse
que é só pelas ruas de Olinda e Recife?

No mangue levantou a poeira
Trindade nas ladeiras do Embu
Tainã pro Olho da Rua,
olha o baque virado de Maracatu!”

² Os maracatus fora de Pernambuco não estão necessariamente ligados a preceitos religiosos e se denominam grupo, invariavelmente, também não apresentando necessariamente todos os personagens associado às nações. Apesar disso, podem ou não reproduzir as danças dos orixás através de inspiração e aproximação com as nações, não excluindo a existência de inspiração própria na execução de toadas entre os grupos. Irei grafar em *itálico* esta palavra sempre que aparecer para chamar atenção na particularidade de seu sentido.

Grupo Terreiro se deu desde maio de 2015, com as aulas de danças afro executadas pelo dançarino e pesquisador Fernando Ferraz e se encerraram com o outro projeto em dezembro. Realizei um workshop de Movimentação de Orixás com a dançarina Rosangela Silvestre em 1º novembro de 2015, por indicação de Fernando Ferraz. Tais atividades me conduziram ao suporte prático de uma investigação corporal por meio das danças, que me fizeram notar como meu repertório corporal se liga de maneira relevante à dança do maracatu e, também tomar conhecimento de movimentações de orixás a que eu realizava apenas de forma intuitiva durante a oficina aberta do Projeto Calo na Mão³. Os professores do curso foram responsáveis também pelo meu primeiro contato com historiografia sobre a dança negra e seu surgimento no Brasil, pela figura de Mercedes Batista, por exemplo, no filme *Balé de pé no chão* que é um trabalho de Marianna Monteiro.

A pesquisa, que tinha como finalidade a monografia, acaba também se tornando uma Iniciação Científica do curso de História da Arte em 2016 sob a mesma orientação. Este trabalho, portanto, tem como objetivo a coreologia⁴ do Maracatu Bloco de Pedra retomando a relação da dança com a música e da influência da Nação⁵ Maracatu Porto Rico e Nação Estrela Brilhante de Igarassu.

O interesse no tema se dá pela proximidade construída com o Grupo Maracatu Bloco de Pedra através de suas apresentações e do contato com o Projeto Calo Na Mão como frequentadora desde 2009. Apenas em 2015 entrei para o Grupo Bloco de Pedra como integrante do naipe (nome dado como

³ Projeto onde se realizam oficinas abertas de maracatu de baque virado ao público dentro da escola pública Alves Cruz e também cursos de introdução que são o meio de acesso para se integrar ao Bloco de Pedra.

⁴ Coreologia seria o registro escrito da coreografia. Esta terminologia que outrora havia sido utilizada pelos russos é ampliada por Rudolf Laban. Disponível em: <<https://teachdancart.wordpress.com/2015/01/26/o-que-e-a-coreologia-qual-a-sua-importancia-para-a-danca-classica/>>. Acessado em 05 de abril de 2017.

⁵ Somente os maracatus localizados em Pernambuco recebem a nomenclatura de nação. Este conceito de nação pode estar associado à forma como se organizavam os negros escravizados em ajuntamentos constituindo, assim, um elemento de resistência ao poder em vigor do Brasil escravista. A autora Ângela Oliveira em sua tese com o auxílio do autor Ivaldo Lima fala sobre a associação de nação à “grupos de procedência”, como “nação de mina”. As nações podem apresentar diferenciações rítmicas, religiosas (a religiosidade é sempre ligada à legitimação da nação), culturais e sociais, o que lhes confere um caráter identitário. Irei grafar em itálico esta palavra sempre que aparecer para chamar atenção na particularidade de seu sentido.

forma de dividir os elementos constituintes do Maracatu) dos agbês⁶ passando pelas oito aulas do curso de Introdução ao Maracatu ministrado pelo Projeto Calo Na Mão. A minha entrada para o Grupo e as questões trazidas para as discussões com a Prof^a Marta Jardim e a Mariana Barcelini levaram ao recorte, que anteriormente já tinha cotejado assuntos como o tambor de crioula e o levantamento dos grupos de maracatu de baque-virado dentro do Estado de São Paulo.

Uma atividade etnográfica foi realizada em relação às nações de maracatu de baque-virado de Pernambuco, através de viagem de pesquisa para Recife (sede de muitas nações de maracatu) com a intenção de vivenciar as experiências que só acontecem na época do carnaval como, os ensaios com o músico Naná Vasconcelos para abertura oficial do carnaval da cidade, a Noite dos Tambores Silenciosos⁷, realizada em Olinda e em Recife e, o desfile de carnaval em Recife realizado pelas nações. Fiquei em Recife de 31 de janeiro a 11 de fevereiro de 2016, período que compreende tanto o pré-carnaval quanto o carnaval. Estive presente na Noite dos Tambores Silenciosos de Olinda, onde minha atenção esteve voltada, sobretudo à Nação Estrela Brilhante de Igarassu (nação convidada) a qual eu segui durante todo o seu cortejo até o Alto do Rosário. Presenciei os dois dias de ensaios para abertura do Carnaval com o Naná Vasconcelos realizados no Marco Zero em Recife com as nações, onde voltei minha atenção para a Nação Maracatu Porto Rico, uma das homenageadas pelo carnaval de 2016, ano de seu centenário. Assisti à abertura do Carnaval realizada por Naná Vasconcelos junto às onze nações de maracatus e outras quatro tribos de Caboclinho⁸. Pude rever a Nação Maracatu Porto Rico e a Nação Estrela Brilhante de

⁶ Instrumento musical feito com uma cabaça envolta por miçangas presas a uma trama, seu som é produzido através da movimentação da cabaça entre as mãos, onde trama e miçangas se movimentam.

⁷ Festa em reverência e respeito aos ancestrais negros escravizados. Em Recife a festa é realizada desde 1960 na segunda-feira de carnaval no Pátio do Terço, reunindo nações de Maracatu de Baque Virado, porém, só foi espetacularizada em 1968, como lemos no Jornal do Comércio Online (do dia 08/02/2016). O pátio do terço foi local de um dos primeiros terreiros nagôs de candomblé de Pernambuco e também era usado como um espaço de comércios de escravizados, açoitados e para enterrá-los. À meia-noite os tambores se silenciam, as luzes são apagadas em reverência a todos os ancestrais mortos e depois voltam a se acender. Em Olinda a festa acontece desde 2001 na segunda-feira que antecede o carnaval, reuni grupos e nações em cortejo dos Quatro Cantos até a Igreja de Nossa senhora do Rosário dos Homens Pretos.

⁸ Caboclinho é uma manifestação cultural que procede da relação indígena, apresentam coreografias realizadas por homens ou mulheres em um ritmo marcado.

Igarassu (novamente participante convidada) em suas apresentações na Noite dos Tambores Silenciosos do Recife. Estas atividades foram registradas em vídeos e em fotografias.

A viagem revelou que não há apenas contrastes e semelhanças entre os *grupos* em São Paulo e as *nações* em Pernambuco, mas também há contrastes e semelhanças entre as próprias nações, mostradas nas acentuações ou sotaques, características rítmicas e danças diferentes. Estes contrastes e semelhanças serão desenvolvidos ao longo dos capítulos, onde também estará inserida a revisão bibliográfica referente a cada tema.

Tendo o recorte definido e constatando o desconhecimento sobre a história da dança, em março de 2016 iniciei o curso de História da Dança com a professora e dançarina Paula Petreca na Escola de Dança do Theatro Municipal de São Paulo, desenvolvendo a leitura de autores da história da dança, filosofia, da prática em dança, da formação da dança brasileira, entre outros, além de assistir vídeos de espetáculos e realizar atividades práticas pretendendo outro tipo de compreensão sobre o conteúdo abordado em aulas

Os estudos sobre as manifestações afro-brasileiras em *As Belas-Artes nos colonos pretos e Sobrevivências totêmicas: festas populares e folk-lore* de Raymundo Nina Rodrigues, publicado no livro *Os africanos no Brasil* postumamente em 1932, inserem-se como pioneiros no campo de estudos africanos no Brasil. Esta obra é uma das primeiras em que se registrou e descreveu aspectos da tradição cultural trazida ao Brasil pelos homens e mulheres, que no período desta publicação, estavam iniciando a experiência de ex-escravizados, como lemos em *Questão Racial e Etnicidade* de Lilia Schwarcz (1999).

Entre estas manifestações, registra-se o maracatu. Desde então, o Maracatu tem sido objeto de estudo de importantes pesquisadores como Guerra Peixe, que publicou em 1955 um texto que se tornou um clássico sobre o tema, revisitado por todos os autores que retomaram a temática. Entretanto, apesar do maracatu figurar como um objeto de estudo relevante no interior dos estudos afro-brasileiros o destaque dado não se aprofunda nas descrições da dança. Tais estudos debruçaram-se sobre a investigação, de um lado sobre o ritmo musical e, assim trazendo um ou outro aspecto da dança do maracatu (as damas do paço aparecem de maneira relevante nestas descrições), de outro

sobre aspectos sociológicos, culturais e históricos.

A partir da análise da sua dança, o maracatu, uma manifestação da cultura popular brasileira e, um patrimônio imaterial artístico nacional inventariado pelo IPHAN, será entendido, neste trabalho, como estando então em contato com a antropologia da arte.

O primeiro capítulo pretende revisar criticamente a literatura sobre a história do maracatu de baque-virado, de forma a chegar até o período de criação do Grupo de Maracatu Bloco de Pedra (GMBP), ou seja, contextualizar sua criação diante de acontecimentos históricos como o movimento Manguebeat. Analisando, assim, as fontes bibliográficas acerca da presença da descrição sobre a dança e do aprofundamento sobre ela e, marcando, ainda que superficialmente, a presença do GMBP no estudo.

O segundo capítulo busca descrever a linguagem e acentuação das nações escolhidas, refletindo, principalmente, sobre a dança, de forma a organizar as vivências com estas nações obtidas através de viagem e oficinas com mestres e integrantes, com o intuito de acrescentar à descrição. Neste capítulo pretende-se exprimir a relação destas nações com a religião e, como esta pode influir num caráter identitário e que confere uma linguagem, que consiste em uma acentuação ou sotaque próprios a cada nação na forma rítmica e, conseqüentemente, em sua dança. À esta, pretende-se, portanto, uma dedicação enunciativa.

O terceiro capítulo busca aprofundar a exposição feita sobre o Maracatu Bloco de Pedra no primeiro capítulo e articular e discutir sobre a dança do mesmo, refletindo também sobre a acentuação rítmica. Este capítulo se desenvolverá pensando na descrição da atividade etnográfica realizada com o Grupo. Além disso, neste capítulo será desenvolvida a relação estabelecida entre o Grupo Maracatu Bloco de Pedra e a Nação Maracatu Porto Rico e a Nação Estrela Brilhante de Igarassu.

1. O MARACATU NA HISTÓRIA

“Oi Luanda, venha ver!
Venha ver quem está chegando
Eu nasci Brasil a fora,
mas herdei os teus encantos

Sou Maracatu,
não caminho só
Minha história em canto e brinco,
no tambor maior”⁹

Este capítulo pretende expor como o maracatu foi tratado pelos autores revisados, destacando a forma como a dança do maracatu vai aparecendo nestes textos. A historiografia sobre o maracatu começa a se desenvolver no início do século XX fruto de estudos interessados na descrição sobre o negro do Brasil e da cultura popular que mantinha relação com a matriz africana. Um dos precursores sobre a bibliografia do negro africano no Brasil, o autor Raymundo Nina Rodrigues, não trata especificamente do maracatu, mas constrói um caminho para que outros pesquisadores o façam e, levanta questões que também competem à existência e resistência do maracatu de baque-virado quando cita represálias por autoridades civis à outras manifestações culturais afrodescendentes.

Arthur Ramos publica *O folclore negro do Brasil* em 1935 e, em contrapartida a Nina Rodrigues integra um movimento de mudança nos estudos sobre os africanos no Brasil, uma vez que reconhece a permanência de profundas desigualdades raciais e preconceito. Tal reconhecimento pode ser fruto de reflexões que começam neste período, ressaltando que a escrita de Raymundo Nina Rodrigues em *Os africanos no Brasil* é de 1890 a 1905. Como o próprio subtítulo do livro diz, o autor realiza seus estudos através da demopsicologia e da psicanálise em dez capítulos. Encontraremos no III Capítulo denominado *A Sobrevivência Totêmica: autos e festas populares*, algumas descrições sobre a composição dos Maracatus do Nordeste com seus *personagens, sobrevivências históricas, totêmicas e religiosas dos maracatus e Reis, totens, calungas e iteques*. Sua análise sobre o Maracatu não se aprofunda, mas ao destacar a sobrevivência religiosa o autor permite que

⁹ Toada “Oi Luanda, Venha Ver! ” – Marcio Lozano

pensemos nesta sobrevivência também nos movimentos dançados pelos componentes dos maracatus-nação e grupo.

Alceu Maynard Araújo em *Cultura popular brasileira* de 1973 apresenta um estudo de manifestações populares brasileiras através da divisão do Brasil em áreas culturais, em algumas de suas descrições traz esquemas organizacionais destas manifestações e, sobre o maracatu escreve dividindo-o em histórico, função e localização geográfica. O autor traz a associação do maracatu às irmandades de Xangôs e seu cunho religioso, bem como a descrição de uma dança e canto associada a Calunga, cita o cortejo e ainda fala da relação com o carnaval de Recife. Assim como Arthur Ramos, Alceu Maynard nos traz informações relevantes acerca da religião e o culto específico aos Xangôs, em Recife. A divisão realizada pelo autor acerca do maracatu revela uma forma de catalogação das manifestações populares, uma vez que o texto não se aprofunda nas articulações que traz.

A partir de Mário de Andrade a revisão aqui proposta se realiza através do aprofundamento dos autores em questões sobre o maracatu de baquevirado, a dança do Maracatu e também, relações rítmicas, identitárias e culturais do Maracatu, tendo a consciência da realização de saltos cronológicos nos autores em que a revisão se fez.

Mário de Andrade descreve sobre a boneca que a Dama de Paço carrega durante o cortejo em seu artigo *A Calunga dos Maracatus* publicado em 1935. Neste texto, em que sua pesquisa se debruça especificamente ao Maracatu do Sol Nascente e, realiza-se em uma de suas visitas a Recife, o mesmo faz uma análise etimológica da palavra Calunga¹⁰, exemplificando situações em que a palavra é utilizada, apresentando uma denominação variada designada catita e, um significado fetichista ligado também a uma cosmologia associado a mesma. O autor diz que a palavra é originária dos dialetos bantos. Determina o gênero de tratamento da palavra diante os Maracatus como feminino, sendo esta seguramente uma boneca de sexo feminino. Sobre isso, faz-se relevante a descrição que a Dama de Paço entoia uma “melodia coreográfica” e que as outras “baianas” que a seguram também dançam com ela. A boneca é carregada pela Dama de Paço, segundo ele, e

¹⁰ Boneca feita de cera ou madeira de simbolismo religioso para cada nação carregada pela dama de paço.

tem não um caráter divinatório, mas algo que intermedia, ou melhor, propicia o transe.

Maracatus de Recife de Guerra Peixe publicado em 1955 foi por muito tempo e, ainda é considerado um livro de referência sobre o Maracatu. Guerra Peixe descreve as coroações de reis do Congo e então, estabelece a relação com o surgimento do Maracatu a partir dos autos do Congo, explana sobre o termo nação que é adotado pelos maracatus tradicionais de baque-virado de Recife. Partindo então da análise historiográfica e de uma experiência etnográfica apresenta um estudo específico do Maracatu Elefante, fazendo descrições do mesmo ao qual novamente atribui um bailado a dama - de - paço (revisa o termo sendo paço ao invés de passo, em referência ao palácio) juntamente com a calunga, semelhante ao que é lido no texto de Mário de Andrade. Descreve sobre a forma como a boneca é manuseada para cima e para baixo, para ele a “a dança da calunga – ou melhor, com a calunga – importa, especialmente pelo seu caráter religioso (1981, p.42)”. O caráter religioso e o valor simbólico são retomados e, amplamente ligado à dança das componentes do Maracatu, como a dama de paço, a rainha e a baiana. Sobre a dança do Maracatu, Guerra Peixe faz uma afirmação de que “seguramente podemos afiançar que em nossos dias o Maracatu não tem dança própria (1981, p. 43)” e, confere aos caboclos e as baianas uma dança que se realiza o tempo inteiro, cita Mário de Andrade para associar a movimentação das baianas aos movimentos das danças dos Xangôs¹¹ e ainda descreve um passo realizado pela rainha, mas que não seria característica do folguedo. Se segue um estudo das toadas, instrumentos musicais e dos toques que ganha destaque pelo autor no livro e notas sobre outros Maracatus, como o Maracatu Porto Rico onde é descrito sua constituição estrutural e sua história.

Referências contemporâneas sobre o Maracatu não deixam ainda de revisar o autor Guerra Peixe, estas, no entanto, trazem para a discussão o surgimento dos grupos de maracatu dentro e fora de Recife, levando em consideração acontecimentos históricos, culturais e sociais de um período que vai desde final da década de 80 até os anos 2000 (período de surgimento de muitos grupos de Maracatu da cidade de São Paulo) ainda, inclinam-se a uma

¹¹ Nome dado ao Candomblé praticado em Recife.

descrição da dança mais atenciosa e relevante.

Retomaremos em *Cultura Afro-descendente no Recife: maracatu, valentes e catimbós* de Ivaldo Lima e Isabel Guillen, de 2007, uma análise histórica acerca do Maracatu e dos membros que dela fazem parte. Porém, para de certa forma não repetir levantamentos feitos por Guerra Peixe acerca da origem nos autos do congo, o livro se detém em questões a que o autor ou abordou de outra forma, ou superficialmente. O livro acaba por explicar e explanar sobre as nações e o conceito de nação historiográfico, a relação do Maracatu com o carnaval de Recife desde as primeiras décadas do século XX até os dias de hoje, a relação entre os maracatus nação e o que ele chama de grupo percussivo argumenta sobre fronteiras identitárias¹². Em tais fronteiras identitárias nos interessam a forma como dança, acentuação e linguagem rítmica aparecerão nas nações de maracatu escolhidas.

Em *Maracatu de Baque Virado: história e dinâmica cultural* de Julia P. Tisezanas de 2010, vemos que a autora produz seu texto através da análise de documentos, estudos acerca da histografia produzida sobre o maracatu e sobre o folclore, tratando sobre o hibridismo cultural do maracatu, entre outros aspectos. Além de apresentar descrições cotidianas sobre os maracatus, a partir de etnografia realizada com indivíduos representantes desta cultura em Pernambuco. Tisezanas não descreverá as movimentações produzidas pelos maracatus associadas à suas danças, mas apresenta uma relevante análise dos elementos do cortejo a partir de seu campo que nos norteiam, em relação a estrutura, tanto sobre uma ala percussiva quanto sobre a ala da dança. A autora descreverá sobre o processo de “boom do maracatu” (em que fala do processo de exportação do maracatu-nação para fora de Pernambuco), que para ela se dá no período de 1980 até 2010.

José Teles escreve o livro do *Frevo ao Manguêbeat* e coteja, portanto, o Movimento Manguêbeat descrevendo acontecimentos na indústria cultural local e nacional decorrente do movimento, dos quais nos interessa destacar a relação com o maracatu de baque-virado. O manguêbeat reuniu integrantes de

¹² “Os tipos de toque, as formas de cantar, as letras das toadas, os vínculos religiosos e o modo pelos quais estes são tecidos, as conveniências propiciadas aos integrantes da nação, o prazer que advém em fazer algo com que se identificam, e os discursos identitários construídos pelo grupo fazem as fronteiras entre os maracatus-nação. (LIMA E GUILLEN apud PEIXE, 2007, p 29) ”.

diferentes estratos sociais e começou a se desenhar já no final dos anos 80, para se destacar na cena musical na década de 1990 com Chico Science e a Nação Zumbi, Mundo Livre S/A, Eddie, entre alguns outros. Nos anos 2000 há uma renovação na cena trazendo bandas como o Cordel do Fogo Encantado. O autor através de depoimentos, como o de Chico Science, traça uma reativação da cultura popular, através de uma linguagem musical inspirada no maracatu e, também, de indivíduos que teriam sido esquecidos pelo universo da indústria musical composto pelas grandes gravadoras como Mestre Salu¹³. Então, tendo em vista a visibilidade que ganhou a inspiração e, não uma reprodução do maracatu, de baque-virado ou de baque-solto, vemos o acontecimento de uma movimentação interessante cultural como o surgimento de grupos de maracatu.

“No início dos anos 90, jovens, a maioria branca e bem nascida, de formação universitária, fundaram o maracatu Nação Pernambuco, que logo se tornaria uma atração das tardes domingueiras olindenses. De um racha da Nação Pernambuco surgiu o Cabra alada e ambos, involuntariamente, impedirão que o maracatu do povão chegasse ao público do *Abril Pro Rock*. Um paradoxo da música pernambucana pós-manguebeat é o fato que nenhuma das tradicionais nações do maracatu (ritmo sempre ligado ao som do CSNZ) apresentaram-se nos festivais pop. Com exceção do Maracatu Piaba de Ouro, do Mestre Salu, os demais continuam na mesma obscuridade de onde emergiram, por exemplo, Dona Selma do Coco e Lia de Itamaracá (TELES, 2012, p. 279) ”.

Maracatu em São Paulo: expressões artísticas e culturais de Lokan Oba
- *Maracatu Nação* de Ângela da Silva Oliveira de 2012 são feitas análises da bibliografia já produzida sobre o Maracatu como Guerra Peixe, Ivaldo Lima e Isabel Guillen e, a análise de fontes acerca do “boom” do maracatu fora do Recife, sobretudo em São Paulo. Também são feitos estudos sobre a Cia Porto de Luanda, sobre o Maracatu Ilê Aláfia, sobre o Lokan Oba e sua difusão e ocorrência na cidade e, a relação com o Grupo Brasil Folclore Ibeji. A autora

¹³ Mestre Salu ou Salustiano, é uma importante figura da cultura popular pernambucana, é um dos representantes mais conhecidos do maracatu-rural ou de baque-solto.

traz em seu texto reflexões¹⁴ sobre a dança no Maracatu não dando tanta relevância a descrição de movimentos da mesma, mas revelando relações interessantes entre o movimento da dança e o toque do baque-virado. Sua análise sobre grupos de Maracatu precursores permitirá a reflexão sobre a constituição e consolidação do Maracatu em São Paulo e o *habitus*¹⁵, a convivência que cercam o Grupo Maracatu Bloco de Pedra e que resultam nas suas movimentações e corporeidade. Em seu texto o maracatu é pensado já como uma reinterpretação dos autos do Congo (p. 25), seguindo, portanto, uma linearidade na reflexão sobre a re-significação e o processo de aculturação (no uso deste termo a autora irá explicar como os autores como Ivaldo Lima, Camara Cascudo, Ortiz tratam este processo cultural). A autora apresenta crítica relevante sobre referências que conferem uma origem apenas africana ao maracatu, pois acabam por pressupor uma estatização do mesmo, não pensando na cultura, trocas e relações históricas. Esta questão de impelir a unicidade na origem de uma manifestação cultural está atrelada há um processo constitutivo sobre os estudos dos negros africanos em Brasil e dos negros brasileiros, como lemos em *Questão Racial e etnicidade* de Lilia Schwarcz.

Nos interessa destacar na análise um caminho pensado a partir das trocas, sendo assim, a crítica tecida por Ângela da Silva Oliveira em relação a unicidade africana na origem do maracatu e, conseqüentemente, sob a dança do mesmo, pode ser reputada pela autora Marianna Monteiro em *Dança popular: espetáculo e devoção* em *Os lugares da cultura popular* onde a mesma faz referência a existência de cortejos em Portugal advindos de uma dança de corte franco-europeia, forma como os maracatus se apresentam ainda hoje quando saem às ruas. Interesse este que revela que os primeiros estudos sobre os negros africanos participam de uma escrita baseada em

¹⁴ “A dança para a Cia Porto de Luanda é uma das mais poderosas formas de comunicação e expressão, uma forma de linguagem universal e faz parte da cultura corporal da humanidade. No maracatu, ela se apresenta como uma manifestação eminentemente social, de identificação de um grupo, integração e forma de lazer, como um elemento de resistência e sobrevivência da identidade afro-brasileira. Os movimentos da dança no maracatu conversam com o toque do baque virado e se relacionam com o tipo específico de cada sonoridade produzida pelos maracatus-nação, pois as nações possuem uma especificidade de expressão, um sotaque próprio rítmico e de dança. (OLIVEIRA, 2012, p 50-51) ”.

¹⁵ O *habitus* para Pierre Bourdieu surge em reação ao estruturalismo sem cair no tipo de ação filosófica proposta por este. Indica não só uma capacidade criativa, mas também uma disposição incorporada, um conhecimento adquirido, um haver.

estudos biológicos essencialistas, em que o foco não é pensar na mobilidade cultural, mas apenas pontuar como sua presença se delineia em Brasil. A constituição dos estudos afro-brasileiros, de início, está atrelada a este tipo de pensamento, mesmo que de forma primária, a ser discutida e remodelada apenas com o seu desenvolvimento.

Neste período ainda inicial, há também a ausência de uma descrição da dança negra, suprimida pela escolha de elucidar a identidade da cultura popular brasileira para o exterior a partir de figuras como Carmen Miranda, branca e de origem europeia, apresentando, então, uma escolha sobre quem mostrar, quem importar para fora. Este acontecimento diante da constituição de uma memória nacional lida ainda com reminiscências do pensamento nacionalista que vem desde o período romântico trazendo, como pontua a autora Lilia Schwarcz, mitos de uma brasilidade, versando ora a figura de um indígena puro, ora a crítica a mistura de raças e, paradoxalmente, a posterior exaltação da mistura de raças. A constituição de um mito de brasilidade acerca dessa persona faz com que, ainda hoje, essa atriz seja conhecida como um ícone em detrimento de agentes da cultura popular dita tradicional e de dançarinas como Eros Volúcia, sua contemporânea, que ainda se caracterizando como uma referência nacional da dança, também tendo ido para Hollywood por conta de seu trabalho e pesquisa com as danças brasileiras, não faz parte do imaginário brasileiro massivo. E, também Mercedes Batista, primeira bailarina clássica negra a fazer parte do corpo de baile do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, aluna de Eros, figurando relevantes contribuições para a dança com a criação de seu balé afro, onde os movimentos ritualísticos do candomblé se despontavam junto à dança aprendida com Eros Volúcia, entre outros personagens de uma cultura popular dita tradicional com agentes que foram preteridos neste processo constitutivo.

Este processo discriminatório, se revelará em vários âmbitos e não só o da escolha de popularizar um indivíduo ao outro, bem como a elasticidade no uso do trato da cor no Brasil, onde a cor é omitida nos censos de 1900, 1920 e 1970. Primeiro em análise as épocas que foram realizadas tais omissões, vemos que as datas são, respectivamente, de um passado recente do fim da escravização dos negros no Brasil, de um período em que pesquisas sobre o africano no Brasil e do negro são iniciadas sob influência do primitivismo e o

último de um período já da ditadura civil militar pós AI-5 onde um processo de repressão fora realizado a importantes figuras culturais, como é o caso de Abdias do Nascimento, um dos criadores do Teatro Experimental do Negro (TEN), que ficara a frente do mesmo até 1968 quando tem que ir ao exílio, além de ser uma importante figura de resistência da cultura afro-brasileira.

O Teatro Experimental do Negro, criado já em 1944 no Rio de Janeiro despontava como um agente importante de resistência, segundo o verbete presente na enciclopédia do Itaú Cultural “a proposta de ação da companhia é reabilitar e valorizar socialmente a herança cultural, a identidade e a dignidade do afro-brasileiro por meio da educação, da cultura e da arte”¹⁶. Vemos que agentes relevantes na reflexão sobre a cultura popular e a dança afro são discidências do TEN, como é o caso de:

[...] o Teatro Popular Brasileiro, fundado em 1950, pelo ator Solano Trindade (1908-1974) e o Balé Folclórico Mercedes Baptista, criado em 1953, pela coreógrafa Mercedes Baptista (1921-2014).¹⁷

A criação do Balé de Recife e o Maracatu Nação Pernambuco participam de um momento junto aos maracatus-nação, na década de 80, em que novos elementos e estratégias estão sendo pensadas por membros atuantes dos movimentos negros da época e, também pela implementação de políticas públicas direcionadas à cultura popular.

Na década de 1980, novos elementos contribuirão para que o maracatu fosse visto sob nova perspectiva. Em primeiro lugar, os movimentos negros atuantes na Região Metropolitana do Recife definem estratégias de valorização da cultura negra, e, em alguns momentos desses anos, apostam nos maracatus, investindo esforços e participando diretamente dos grupos, em especial o Leão Coroado, retirando de seu entorno preconceitos secularmente consolidados. Jovens militantes dos movimentos negros passam a frequentar os velhos maracatus, a exemplo do Leão Coroado, de Luiz de França, bem como a valorizar eventos em que os negros estivessem presentes, como a Noite dos Tambores Silenciosos. Não se pode negar, por outro lado, que as políticas públicas voltadas para a cultura também incentivaram a criação de grupos culturais que tematizavam a cultura popular, a exemplo do Balé Popular do Recife e o Maracatu Nação Pernambuco, grupo composto por jovens artistas que contribuiu sobremaneira para difundir e quebrar o estigma que incidia sobre os maracatus como manifestações velhas e tradicionais. O Nação Pernambuco apresentava uma estética revigorada, atraindo um grupo

¹⁶ <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo399330/teatro-experimental-do-negro>

¹⁷ Idem 14.

jovem para ouvir e tocar maracatu, renovando a linguagem na forma de dançar e nos figurinos e atraindo a atenção para a manifestação e para os grupos de maracatu nação tradicionais. Não se pode deixar de considerar que o Nação Pernambuco contribuiu para atrair a atenção para os grupos tradicionais, exercendo em alguns momentos o papel de mediador e legitimador da tradição para muitos jovens da classe média (Inventário Nacional de Referência Culturais do Maracatu Nação, 2011/2012, p. 51).

É ainda de se pensar o maracatu como algo que se externaliza à Recife, seja por meio de destaque realizado por membros do manguebeat, como o Chico Science, seja pela criação de novos grupos percussivos. Ângela da Silva Oliveira cita não só o movimento manguebeat como um difusor do maracatu, mas também a vinda de Éder O Rocha, músico, para São Paulo.

Podemos atribuir que com o surgimento de grupos em Recife como Maracatu Nação Pernambuco, fundada em 1989, pela classe média recifense e olindense; o movimento musical chamado *mangue beat*, idealizado pelo músico Chico Science, que une as batidas do maracatu aos arranjos eletrônicos (KOSLINSKI; SANTOS, 2011: 4); a chegada de músicos e artistas nordestinos à São Paulo, sobretudo de Pernambuco, alguns pertencentes aos maracatus-nação, como o caso de Eder “O Rocha”, passando a ministrar oficinas de percussão do ritmo do maracatu de baque-virado na cidade, difundem e popularizam largamente o maracatu, contribuindo esse processo para a formação de grupos pela capital e região de São Paulo (OLIVEIRA, 2012, p. 41).

O processo de popularização do maracatu em São Paulo acontece neste período pós anos 90, mesmo que já estivesse presente no Estado com referências relevantes à cultura popular como a família Solano Trindade¹⁸ e as irmãs Ibeji (passos de candomblé e não de maracatu segundo dona Raquel Trindade). Este momento é também chamado de “boom do maracatu”, e importa olhar para isso como sendo possibilitado a partir da inserção do ritmo (como uma influência ou como referência também) por estes músicos, como os de Nação Zumbi, que participam e conseguem ganhar espaço dentro da indústria fonográfica brasileira, mas principalmente pela contribuição do músico Éder O Rocha no contato com alguns músicos. Podemos pensar essa popularização pela busca de novas referências no maracatu pernambucano, com intuito de adicionar tal referência à sua dança, feitas pelo Abaçaí Balé

¹⁸ Solano Trindade vem com sua família para o Estado de São Paulo em 1961, FNP. Raquel Trindade cria o Teatro Popular Solano Trindade em homenagem ao seu pai e diz sobre uma origem banto do maracatu e por tal motivo então, que o “seu” maracatu se intitula Nação Cambinda.

Folclórico de São Paulo com a Nação Estrela Brilhante de Recife e Estrela Brilhante de Igarassu. Portanto, a consolidação do maracatu em São Paulo se dá em consequência desses acontecimentos e também com a criação de grupos como Baque Bolado, Ilê Aláfia, Cia Caracaxá e o próprio Grupo de Maracatu Bloco de Pedra, entre outros, que contaram com referências de músicos que participaram do Abaçaí, como Leandro Medina¹⁹. Em um dos depoimentos, particularmente no de Jet, presente em *Uma tonelada de maracatu* veremos também uma associação a instalação destes “primeiros” grupos em um lugar, na Vila Madalena, que apresenta tendência culturais e que assim contribuiu também para essa popularização e consolidação.

Éder O Rocha descreve a forma como neste primeiro momento dos grupos que se formavam em São Paulo que estavam se intitulando de maracatus, mas em suas referências coexistiam tanto o maracatu-nação, mas também a mistura de outras como toques de afoxé baiano e o samba. Podemos pensar isso como o esboço para a criação da identidade destes grupos que foi sendo amoldada a partir de oficinas ministradas pelo próprio Éder sobre a linguagem do maracatu pernambucano, transformando estes grupos de uma mistura de influências para o maracatu. A reflexão acerca de como o Grupo Maracatu Bloco de Pedra forma a sua identidade será descrita no terceiro capítulo deste trabalho de forma a refletir no segundo capítulo sobre as influências da Nação Estrela Brilhante de Igarassu e Nação Maracatu Porto Rico, deixando de lado, apenas a análise sobre a dança da Nação Estrela Brilhante de Recife por esta já ter sido realizada por Laís Salgueiro Garcez em sua dissertação *Movimentos do Maracatu Estrela Brilhante de Recife: os “trabalhos” de uma “nação diferente”*.

¹⁹ Músico e um dos participantes da difusão do maracatu de baque-virado em São Paulo.

2. NAÇÃO MARACATU PORTO RICO E A NAÇÃO ESTRELA BRILHANTE DE IGARASSU

A dissertação *Movimentos do Maracatu Estrela Brilhante de Recife: os “trabalhos” de uma “nação diferente”*, de Laís Salgueiro Garcez de 2013, destaca-se por realizar uma investigação da dança do maracatu trazendo nos cinco capítulos de sua dissertação uma revisão bibliográfica sobre o maracatu de baque-virado e suas questões direcionadas à Nação Maracatu Estrela Brilhante de Recife (NMEBR) onde se insere uma análise da relação entre as nações e grupos, uma descrição do cotidiano da NMEBR e a análise e descrição dos movimentos da NMEBR. Também em sua pesquisa há o estudo antropológico do corpo e movimento onde surge um termo importante, a corporeidade, que ela tratará em suas outras análises. A autora realiza análises sobre a dança que levam em consideração a relação com a repetição de movimentos e a execução de movimentos autônomos.

Pretendemos trazer estes aspectos da dança para a nossa análise, englobando, além do corpo de dança, os batuqueiros das nações e grupos, buscando, assim como a autora em alguns momentos, respaldo em teóricos da dança. Sobre as nações e grupos a autora revela ainda outras questões sobre as quais nos debruçamos. Neste capítulo, serão destacadas as diferenciações entre a Nação Maracatu Porto Rico e a Nação Estrela Brilhante de Igarassu, como a acentuação, linguagem, corporeidade e localização distintas, associadas a um *habitus*, a partir da convivência destas com suas comunidades.

Chamaremos de corpo de dança aqueles indivíduos que não manipulam nenhum instrumento e de batuqueiros aqueles que estão em posse de um. O corpo de dança em uma nação é constituído e conhecido como corte. Compõem a corte a rainha e rei, damas do paço (com sua respectiva calunga), princesa, príncipe, e outros indivíduos representantes de títulos de nobreza (duquesas, etc), baianas ricas²⁰ e pobres, catirinas (não tem posição nobre) os pálios e soldados que protegem o casal real, além do porta estandarte. Nesta forma de representação as rainhas e as damas do paço se apresentam como

²⁰ Nome dado aos homens que se vestem de baiana dentro do maracatu-nação.

figuras relevantes e se destacam em importância pelas responsabilidades religiosas que tem associada às suas figuras.

Este capítulo pretende, então, analisar e descrever estas distinções olhando, sobretudo, para a dança que elas desenvolvem e, a forma que estas lidam com a influência de uma matriz afro (refletindo sobre isso enquanto agente inventores de uma tradição) através de sinais diacríticos que se evidenciam nos corpos dançando.

O maracatu - nação pernambucano é uma manifestação cultural que possui forte vínculo com o sagrado, expresso, não só por meio da relação desses grupos com os xangôs (denominação da religião dos orixás em Pernambuco), jurema sagrada (denominação da religião de características afro e ameríndias que cultua mestres, mestras, caboclos, caboclas, exus, pombagiras, dentre outras entidades) e umbanda, como também por meio de seus símbolos e práticas nem sempre realizadas dentro dos terreiros (Inventário Nacional de Referências Culturais do Maracatu Nação, 2011/2012, p. 114).

Devemos levar em consideração para esta análise que a fórmula de compasso do maracatu de baque-virado é realizada em quatro semínimas²¹ por compasso, termo este importado de uma linguagem musical mais erudita. Sendo assim, as danças realizadas variam entorno desse compasso quaternário. A constituição rítmica das nações, dada suas particularidades, se faz com os instrumentos percussivos como a alfaias, taróis ou caixas, gonguês, ilús, mineiros e agbês e, também com o canto e o coro de resposta. Os agbês não faziam parte do maracatu e foram inseridos recentemente por nações como Porto Rico e Estrela Brilhante de Recife, passando a ser incorporado posteriormente, por outras nações também.

²¹ Semínima é o nome da Nota musical cuja duração é de 1/4 de uma semibreve ou metade de uma mínima. Disponível em: <<http://www.dicionarioinformal.com.br/sem%C3%ADnima/>>. Acessado em: 15 de maio de 2017.

2.1 “NAGÔ, NAGÔ É A NAÇÃO DE PORTO RICO”²²

“Nagô... Nagô...
É a Nação de Porto Rico (bis)
Esse é o Porto Rico, esse é o Porto Rico (bis)
Você pode olhar que baque tão bonito,
Você pode olhar que é o mais bonito”²³.

A escolha deste trecho de uma toada da Nação Porto Rico, Baque Bonito, se faz com o propósito de articular através das vivências com os integrantes em oficinas e da etnografia em viagem a relação que a mesma estabelece com uma das tantas matrizes africanas que disputam legitimidade para autorizar manifestações artísticas.

A criação desta nação data de 1916, período em que começa a se delinear as pesquisas sobre o negro africano em Brasil e sobre o negro brasileiro e suas manifestações culturais, em um cenário de um país ex-escravista recente.

O Maracatu Porto Rico tem um histórico de resistência, de idas e vindas, surgimento e desaparecimento sucessivos. Sua fundação oficial em livro de registro data de 17 de setembro 1916, na cidade de Palmares, Mata Sul de Pernambuco. Era liderado por Chico de Itá, que foi rei da nação e era remanescente do Quilombo dos Palmares. Por falta de incentivo, a Nação entrou em declínio, reaparecendo sob a tutela de Zé da Ferida, em Recife, no bairro de Água Fria, com o apoio de Pereira da Costa e da Comissão Organizadora do Carnaval. Na década de 50, após a morte de Zé da Ferida, o Porto Rico chegou a ser recolhido ao museu. No final dos anos 60, foi resgatado e voltou às ruas do Recife, desta vez, organizado pelo mestre e babalorixá Eudes Chagas – com o apoio do lendário mestre Luiz de França e Veludinho (o mais antigo batuqueiro de maracatu de Recife).

Em 1978, com a morte de Eudes, mais uma vez o maracatu retorna ao museu, ressurgindo em 1980. Foi quando houve a coroação da última rainha coroada dentro da Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos: a ialorixá Elda Viana. Depois, este tipo de cerimônia, dentro da igreja, foi proibida pelo Vaticano por causa da sua ligação com o candomblé. (<http://www.cultura.pe.gov.br/canal/carnaval/nacao-porto-rico-no-baque-das-ondas/>)

Ser de nação nagô é destacado não só na toada que escolhi para intitular esse capítulo, mas em muitas outras, de forma a revelar como Porto Rico desenha sua relação com uma destas matrizes africanas. Segundo o Inventário Nacional de Referências Culturais do Maracatu Nação produzido

²² Trecho da toada Baque Bonito – Mestre Jaime.

²³ Idem 22.

pelo IPHAN “o único terreiro presente em uma sede de maracatu que é de tradição Jeje-Nagô é o Maracatu Nação Porto Rico (2011/2012, p. 163-164) ”. Tal informação é demonstrativa de uma relação ativa com a religiosidade uma vez que as atividades do terreiro Ylé Axé Oxóssi Guangobira se entrelaçam as atividades do maracatu. As cores que irão representar Porto Rico são o verde e o vermelho em homenagem ao orixá Ogum, patrono da Nação. Ainda é importante destacar a importância social, como centro de difusão cultural que a sede deste maracatu, assim como outros, tem em relação ao seu bairro.

Assim como o termo nagô é importado de um vocabulário simbólico-religioso e cultural, os orixás também²⁴. Estes são as deidades trazidas pela Nação-Kêtu, outra forma de referenciar nagô e, que aqui são cultuados em terreiros que estabelecem relação ao nagô, sejam os Kêtu ou os Jeje-Nagô. O panteão dos orixás para as nações-Kêtu organizará as deidades desde de Exu até Oxalá.

Para a análise reflexiva sobre a ligação que ainda hoje a nação afirma com sua herança africana é de se destacar pontos da dissertação da autora Beatriz Góis Dantas *Vovô Nagô e papai Branco: usos e abusos da África no Brasil*. Quando na introdução deste texto a autora aponta os Xangôs como sendo aqueles que em Recife são “tidos como mais africanizados (p. 6) ” vemos então que este participa de um sistema de privilégios associados ao nagô.

Um dos movimentos apresentados por Beatriz Dantas é análise de como os indivíduos “de fora” e os “de dentro” de um terreiro classificam-no, ainda

²⁴ O autor Farris Thompson nos mostra isso no seguinte trecho:

“[...] Desde o tráfico de escravos no Atlântico, os princípios fundamentais da canção e da dança da antiga África cruzaram os mares, do Velho para o Novo Mundo, onde adquiriram novo impulso, mesclando-se uns com os outros e com os estilos de cantar e dançar dos nativos do Novo Mundo e dos europeus. Entre esses princípios estão: o *domínio de um estilo de performance percussiva* (investida e vivacidade vital no som e no movimento); a *propensão para registros múltiplos* (registros competitivos que soam ao mesmo tempo); a *superposição de canto e de contracanto* (solo/ coros, voz/instrumento – “sistemas de engate” da performance); o *controle do pulso interno* (um “senso metronômico” que mantém a marcação do compasso na mente, como um denominador rítmico comum, numa confusão de registros diferentes); a *padronização de acentuação suspensa* (fraseado em tempos fracos de acentos melódicos e coreográficos); e, num nível levemente diferente, mas igualmente recorrente de exposição, as *canções e danças de alusão social* (ainda que próprias para cantar e dançar, músicas que contrastam, sem remorso, as imperfeições sociais com os critérios subentendidos para uma vida perfeita) (p.16)”. “[...] Durante várias décadas, a concentração erudita sobre os princípios fundamentais compartilhados de dança e de música mostrou unidades culturais africanas generalizadas que ligavam as mulheres e os homens da África Ocidental e Central aos povos negros do Novo Mundo (p.17) ”.

que, esse estudo citado não tenha sido realizado em terreiros em Pernambuco. Haverá o desvelamento de valores simbólicos que envolvem as religiões afro-brasileiras a qual o maracatu está ligado, graças ao debate proposto por ela entre os clássicos estudiosos sobre África fora da África se dividindo entre os que procuram as continuidades como provas da cultura legítima africana. A autora descreve o sistema de privilégios associados ao terreiro nagô devido a ancestralidade africana dentro de Laranjeiras (SE), segundo citação em seu texto na página 14 “o termo nagô significa conjunto de práticas e crenças tidas como de origem africano – iorubá, através das quais se define uma nação de Candomblé (Serra, 1978: 37/38) ”. O contraste entre as classificações revela que os “de fora” lidam com as diferenças entre os terreiros de forma dicotômica concebidas pela ideia de “bem” e “mal” e no ritual. Pelos “de dentro” vemos que à nagô está associada a ideia de pureza e de “bem”. Interessa, sobretudo, pensar que os terreiros de tradição nagô e que pretendem uma relação de continuidade com África são vistos por ambos agentes citados como de grande importância, apesar deste sucesso ser também associado a habilidades de quem comanda o terreiro em lidar com o sobrenatural. Com isso, a autora, que nos traz a análise de sua experiência etnográfica, atenta criticamente para uma literatura pensada a partir da padronização de um modo ser africano, que pressupõe a origem africana como fundante e, então, a elege como tradicional e neste sistema de legitimação acaba estabelecendo também um sistema de privilégios associados a esta origem.

Diferente de muita gente, eu não trato maracatu como manifestação popular ou manifestação cultural... Eu trato maracatu como minha religião. Eu não falo só de Porto Rico, to falando de maracatu, to falando das nações, das tradições do fundamento... Maracatu é minha religião...

Nós (o Porto Rico) não somos um candomblé de rua, nós somos o candomblé na rua (Inventário Nacional de Referências Culturais do Maracatu Nação, 2011/2012, p. 115).

Este tratamento dito na entrevista²⁵ com o Mestre Jaílson Viana Chacon (o “Mestre Chacon”) para o Inventário do Maracatu Nação tem efeito na forma constitutiva do sotaque e, conseqüentemente na dança, como será analisado.

²⁵ Entrevista realizada pelo Inventário Nacional de Referências Culturais do Maracatu Nação em 27/11/2010.

2.2 A DANÇA DE PORTO RICO

Para a descrição da dança da Nação transcreverei a Vivência de dança com Jean Carlos da Silva – Baiana Rica da Nação Porto Rico, farei análises da vivência na viagem à Recife, de vídeos de cortejos ou apresentações e também da constituição estrutural da Nação.

Segundo Jean a dança do maracatu é composta de passos básicos como dois para lá, dois para cá, mexendo os braços, giro, parado, giro com o pé para trás. Essa movimentação citada é realizada dentro do compasso quaternário que se faz dentro destas 4 semínimas, como já dito em outro momento, onde veremos os braços arqueados acompanhando uma caminhada que se dá em uma linha horizontal de forma que o movimento de pés e pernas seja feito dois a dois para cada lado. Os braços se movimentam em sincronia ao movimento dos pés, as mãos normalmente estão fechadas acompanhando o movimento dos braços. O giro acontecerá em conjunto com a viração. Notadamente, é relevante a relação com o toque que começa a se revelar a partir deste giro, pois, além do compasso realizado pelas movimentações dos dois para lá e dois para cá, o giro se dá apenas quando há uma alteração rítmica, ou seja, a alteração do toque de alguns batuqueiros da alfaia, que começam a realizar o que é chamado de viração (alteração rítmica dada pela alteração no tempo de manulação²⁶, batida nas alfaias em relação à algumas outras).

A dança de Porto Rico será composta por movimentações como estas apresentadas, as movimentações do maracatu e a dança dos orixás.

Para a dança de orixá a relação rítmico-corporal também se faz presente. E, por isso, trataremos em um primeiro momento o toque e dança de orixá separadamente, para depois analisarmos os dois acontecendo em conjunto através da análise de toadas.

Os toques de orixás são realizados pelos ilús (também conhecido como timbal ou atabaque), os agbês e os gonguês. O nome dos toques associados a alguns dos orixás são:

Aguerê em saudação/referência à Oxóssi

²⁶ Movimentação de mão e braços ao executarem algum toque.

Abatá em saudação à Oxum

Ixé em saudação à Iemanjá

Ielujá ou Alujá em saudação à Xangô

Bravum em saudação à Ogum

Egó em saudação à Iansã

Ijexá pode ser feito em relação à Oxalá, mas não só neste momento de louvação.

Estes toques podem variar de nomenclatura como demonstrado por Jorge Sabino e Raul Lody, estes autores em *Danças de Matriz Africana: antropologia e movimento* indicam o toque do *aguerê* ou *daró* para Iansã ao invés do Egó. Ainda, segundo os mesmos, as danças realizadas por essas deidades implicam em um pé que se apoia totalmente no solo. O que nos implica a refletir então sobre a dança dos orixás.

Em relação a dança dos orixás, vimos a partir da oficina²⁷ com o Jean, a anotações de campo que se seguem:

- **Oxóssi** - pés oscilam para trás e para frente, os braços acompanham os movimentos das pernas e imitam a flecha;
- **Oxum** - tem a abertura de perna e braços para ficar mais bonito e o giro com espelho na mão;
- **Iemanjá** - a movimentação é feita a partir de um giro para trás, ou seja, levando uma das pernas para trás de forma a impulsionar o resto do corpo, assim como a duas mãos que estarão para cima com uma torção no antebraço, semelhantes a uma louvação (figura ...);
- **Xangô** - enquanto um pé vai para trás os braços, com o auxílio da inclinação do tronco para trás, se movem na direção da perna que ficou a frente do corpo; os punhos são fechados;
- **Ogum** - a movimentação de pernas e pés são parecidas, só que as mãos e os braços fazem o movimento de corte, um facão na mão;
- **Nanã e Omolú** – os passos se realizam no mesmo lugar, ou seja, sem caminhadas; movimenta-se os braços e esta movimentação assemelha-se a movimentação de quando você traz algo para você.

As danças dos orixás são realizadas pelo corpo de dança e pelo naipe

²⁷ Não consta aqui a dança para Iansã, por exemplo, pois esta sistematização é feita a partir de uma oficina de 2,5 horas com o Jean que foi seguida por dúvidas que o mesmo respondeu, tendo então um tempo limitado, mas não significando que Porto Rico não a executa.

dos agbês durante um cortejo e uma apresentação²⁸, este último fazendo isto enquanto tocam tal instrumento. Jean diz que a dança nas nações é livre, ou seja, os indivíduos que desenvolvem a dança não se limitam a fazer coreografias, a não ser o balé “que segue a mesma dança do começo ao fim”. Ele, enquanto baiana rica, disse ter essa liberdade para dançar. Em contrapartida, os agbês apresentam coreografias próprias a cada tipo de música durante o cortejo.

As danças dos orixás poderão se realizar sempre que uma toada cantar para algum orixá como em Baque das Ondas/Feitiço da Bruxa de Pano²⁹. A dança do maracatu estará se misturando a estas danças em diversos momentos, sendo desempenhadas pelo Balé, citado por Jean por exemplo, ou também pela movimentação específica da Rainha e Dama do Paço.

As damas do paço que carregaram as calungas da nação³⁰ apresentam movimentações limitadas às suas relações ao carregar a boneca, seus braços estão semi-flexionados, a calunga sendo levada pelo braço direito e sendo movimentada para cima e para baixo, acompanhando as movimentações de braços que acompanham um caminhar que está dentro da fórmula de compasso.

Os outros batuqueiros como os da alfaia, caixa e gonguê não realizam passos das danças dos orixás, porém, ao mexerem as pernas marcando o

²⁸ Em um local com espaço limitado para cortejar e desenvolver as danças, como um palco.

²⁹ Baque das Ondas/Feitiço da Bruxa de Pano - Mestre Chacon Viana

O feitiço da bruxa de pano,
Boneca de cera vamos respeitar.
Porto Rico que veio de Luanda,
Segure o Baque das Ondas do Mar (bis)

Salve Xangô nas pedreiras
Oxóssi na mata
Oxum na cachoeira
Odo Miô Yemanjá.
Segure o baque das ondas do mar (bis)

Vem chegando Nanã e Omolú
Ossayin e as folhas, salve obá!
A rainha que é Yansã
Segure o baque das ondas do mar (bis)

É das ondas do mar (êo)
É das ondas do (Iemanjá)
É das ondas do mar
Segure o baque das ondas do mar

³⁰ A Nação Porto Rico apresenta três *calungas*, Dona Inês tida como principal para os membros da Nação, Dona Elizabete e Dona Bela tida como bruxa.

tempo das toadas se aproximam do passo básico da dança do maracatu que se faz justamente marcando o tempo. A manulação específica para realizar a viração também pode ser pensada no contexto de dança, uma vez que a semi-flexão do braço direito e, a semi-flexão do braço esquerdo realizando uma movimentação de ida a alfaia e volta ao peito do batuqueiro, auxilia na execução do toque.

Assim como as cores, temos a caravela que se chama Santa Maria, o mar representado no “baque das ondas”, efeito característico ao sotaque do Porto Rico, identificado na forma de tocar os instrumentos e na movimentação do corpo dos percussionistas (LOPES, 2016, s/p).³¹

Vemos então que a dança dos orixás está intrinsicamente ligada à música, uma vez que cada toque de orixá influenciará a movimentação de alguns indivíduos, além, dessa dança e a dança do maracatu coexistirem para esta nação a partir de repertórios coreográficos e corporais variados entre os seus participantes. Essa coexistência demarcada sob suas movimentações conferem a NMPR uma identidade, tais traços característicos se tornarão mais evidente em contraste a descrição da dança da Nação Estrela Brilhante de Igarassu que se seguirá.

³¹ Folder do XXIV Congresso de Iniciação Científica da Unicamp da pesquisa MARACATÚ NAÇÃO PORTO RICO: DAS LOAS À LOUVAÇÃO, DO BAQUE AO TOQUE de Suelen Turibio Lopes.

2.3 “MEU APITO TEM SEMENTE DE JUREMA³²”

Nesta toada do título *Semente de Jurema* da Nação Estrela Brilhante de Igarassu (NEBI) vemos que assim como o Toré³³ descrito por Beatriz Dantas, a religiosidade cantada aqui apresenta elementos da mescla com a cultura brasileira, pois a jurema não é trazida de uma religiosidade das matrizes afro.

Segundo Alexandra E. Vieira Alencar em sua tese de doutorado *É de nação nagô* existem algumas denominações ao culto religioso em Recife.

Do outro lado, a macumba é um culto paralelo, praticado tradicionalmente na cidade do Recife, onde é também chamado de jurema, catimbó e, às vezes, toré. Diferente do xangô do Recife, o culto de macumba centra-se em espíritos autóctes, brasileiros, como caboclos, pretos velhos, vaqueiros, exus, pombagiras (ALENCAR apud SEGATO, 1995, p. 18-19).

Mestre Gilmar em Vivência fala que ele mesmo não se considera macumbeiro em resposta à pergunta ao problema que algumas mães veem em seus filhos frequentarem o maracatu, devido ao grande número de cristãos protestantes na cidade de Igarassu. Vemos que apesar de existir a religiosidade na configuração desta nação e esta ser exaltada e cantada como em *Semente de Jurema*, a religiosidade não será mediadora de uma afirmação de sua identidade, uma vez que o Mestre Gilmar na mesma Vivência acima diz considerar o maracatu um folguedo.

Entre os significados para a palavra folguedo, existe aquele que o associará a brincadeira, devemos entender que a brincadeira estará relacionada a um aprendizado cultural, não desconsiderando as relações inclusive religiosas que podem surgir disto, mas também não as colocando como mediadoras de sua existência e resistência. Relações estas que surgem para esta nação a partir de suas toadas e da relação com as suas calungas.

³² Semente de Jurema - Estrela Brilhante de Igarassu
Meu apito tem, semente de Jurema
A seara tem, a Cabocla Iracema (2x)
Lanceiro, lanceiro, Dama de paço quem brinca primeiro
Pedro Álvares Cabral é o Rei verdadeiro (2x)

³³ Toré categoricamente como apresentado por Dantas é um termo que se opõe ao nagô e carrega consigo significados associados ao índio. Porém, em seu texto, o termo é associado ao terreiro de caboclo.

Um plano espiritual é citado na toada Sr. Tocador³⁴, Aruanda é um lugar espiritual e a *calunga* da Nação, Dona Emília, aparece associada a um auxílio à figura do Rei, podendo ser ela uma espécie de guia espiritual advindo de lá. A Nação Estrela Brilhante de Igarassu tinha uma *calunga* que foi roubada e nunca mais achada chamada Joventina, foi colocada em seu lugar Dona Emília.

A criação da Nação Estrela Brilhante de Igarassu é registrada em 08 de dezembro de 1824, apesar da história oral ter uma versão sobre a data de 1730. Dona Mariú, dama regente da nação, participa das atividades da mesma desde de 1910 quando tinha 12 anos, carregando a calunga Dona Emília.

O pai, João Francisco da Silva, passou a liderança do maracatu para o marido de Mariu, Manoel Próximo de Santana. O seu Neusa, como era conhecido Manoel, ficou incumbido das funções de rei do maracatu e mestre do batuque. A mãe de Maria Sérgia, dona Mariassu, morreu aos 115 anos. Com o marido, era quem comandava o maracatu e costurava manualmente as roupas do grupo. A filha Mariu, que chegou a quase 105 anos, ganhou a festa “100 anos de uma rainha negra”, organizada em dezembro de 1998 pela prefeitura de Igarassu.

[...]

Olga de Santana Batista, filha de dona Mariu, agora é a matriarca, guardiã da tradição, desde que a mãe, centenária, faleceu em 2003. Olga, nascida em Igarassu a 28 de fevereiro de 1939, começou a brincar aos dez anos, como rainha, e com o pai também brincava cavalo-marinho e fandango. Auxiliada pelo filho caçula, mestre Gilmar, é com firmeza que os dois lideram rei, rainha, vassalos, ministros, princesas, dama-regente, dama do paço, porta-estandarte, porta-candeeiros, porta-símbolo, baianas, batuqueiros. Gilmar de Santana Batista é o mestre dos batuqueiros. Rogério Raimundo de Sousa, o contramestre. Gilberto de Santana Batista é o porta-estandarte. Dona Rita, a dama-regente, é herdeira de uma função – a de conduzir a calunga – que coube a dona Mariu durante os anos todos em que participou da Nação.³⁵

Como a matéria é de 2014, vemos que atualmente, após a morte de

³⁴ Sr. Tocador

Senhor tocador me amostre o sinal,
uma estrela para nos guiar.
Vem de aruanda,
nosso rei mandou chamar,
onde vai, dona emilia,
o lê lê, ca busquei,
o que vem ca busca.

³⁵Disponível em: <<http://www.cultura.pe.gov.br/pagina/patrimonio-cultural/imaterial/patrimonios-vivos/maracatu-estrela-brilhante-de-igarassu/#sthash.n5DQLC1c.dpuf>>. Acessado em 16 de maio de 2017.

Dona Olga, foi seu filho Gilmar que herdou o maracatu. Gilmar juntamente com tio Bel (Gilberto de Santana Batista) toca as atividades do maracatu. Gilmar é o mestre dos batuqueiros e tio Bel fica responsável pelas obrigações religiosas do maracatu, como por exemplo as obrigações com Dona Emília. Gilmar e outros batuqueiros da nação não vivem de trabalhar com o maracatu, desempenham trabalhos externos a ele. As atividades da nação acontecem mais próximas ao período do carnaval.

2.4 A DANÇA DE IGARASSU

Para a descrição da dança da Nação transcreverei a Vivência de dança com Mana Wilka - irmã de mestre Gilmar e uma das baianas da nação -, farei análises da vivência na viagem à Recife e também da constituição estrutural da Nação.

Mana Wilka diz no início da oficina de dança que “o maracatu de baque solto se dança mais soltinho e que o baque virado marca o passo; se eles errarem, nós erramos”.

Os componentes da corte de Igarassu são Dama de Paço, Dama Regente, as Catirinas (baianas), Vassalo, Rei e Rainha, escravo que carrega o palio e os batuqueiros. Formação para o cortejo é:

As mulheres aqui só participam do corpo de baile, assim sendo a dama de paço e regente, as baianas, a rainha. Enquanto, que os instrumentos são tocados apenas por homens. Esta última informação já nos revela um traço que caracteriza a corporeidade desta nação uma vez que há uma divisão de gênero que se baseia em uma tradição da mesma.

Ainda a relação que a mesma estabelece com a religião nos fará notar que a existência de movimentações próprias de orixás não são demarcadas na dança do corpo de baile de uma maneira geral, em análise veremos braços arqueados e semi-flexionados e pés que se movimentam de forma a marcar o ritmo. A esta movimentação assistimos a alterações de velocidade dentro do corpo de baile em cada corpo, mas de forma geral apresentam uma movimentação que não irá exagerar a marcação do ritmo com os pés, por exemplo. Como vemos a nação é uma das mais antigas de baque-virado, é constituída de adultos da maior idade em maior quantidade; os vários corpos

constituintes deste corpo de baile e também os indivíduos de grupos de São Paulo que vez ou outra participam dos seus cortejos durante o período carnaval, constituem também variações na forma e velocidade para realizar a coreografia.

Nota-se de forma mais evidente por esta não realizar dança para os orixás a dama regente encarregada de portar a calunga Dona Emília será, por isso, a única a ter uma função religiosa em sua associação.

Os movimentos da dança do maracatu que a Estrela Brilhante de Igarassu realiza tornam mais visíveis um repertório coreográfico associado aos movimentos de corte, como o das danças franco-europeias, onde privilegiam-se a movimentação dos braços semi-flexionados, onde o andar assemelha-se a uma marcha e o tronco permanece ereto. José Ramos Tinhorão em *Os sons dos negros no Brasil* descreve os maracatus como ressurgidos desfiles de séquitos real.

“Ora como tais cenas, pouco a pouco estruturadas no complexo auto da coroação de reis do Congo, incluíam sempre muitas danças ao som de instrumentos africanos (“a modo Ethipico”, como definia em 1745 Frei Manuel da Madre de Deus em sua *Súmula triunfal da nova e grande celebridade do glorioso e invicto martyr S. Gonçalo Garcia*) pode-se compreender que, ao esvaziar-se, ao longo do século XIX, a função simbólico-social do espetáculo, pela perda, por parte dos negros crioulos, da memória exata do que se representava, a antiga representação viesse a desmembrar-se em festas autônomas. E isso ia acontecer com a transformação não apenas de cenas da coroação dos reis do Congo em si (que viraram danças e cantos chamados de *congós*), mas das danças dramáticas transformadas em congadas e cucumbis e dos desfiles de séquito real, ressurgidos em Pernambuco sob a forma de maracatus carnavalescos (TINHORÃO, 2012, p.118-119)”.

Os batuqueiros de Igarassu que tocam as alfaias, não as tocam com dois rebates como feito pela NMPR, mas com um rebate e um bacalhau ou galho de goiabeira na mão esquerda. Executam baques chamados de Baque imalê, Baque Luanda e sua viração é nomeada de repique, como já dito em relação a dança dos orixás e sabendo de sua relação intrínseca ao ritmo, veremos também que a NEBI não realiza toques para os orixás. A viração desta Nação é mais integrada ao ritmo de forma a não se destacar do restante do baque como acontece em NMPR, por exemplo.

Ainda em José Ramos Tinhorão leremos sobre danças conhecidas sob o

nome de batuques, o quente lundum e o vil batuque, que basicamente nos mostram como a esta primeira, uma estilização criada a partir do gosto de branco-brasileira³⁶ estariam um caráter mais permissivo por parte do governo, enquanto que o vil batuque mais “primitivo” segundo Tinhorão e associado diretamente ao escravizados estaria então reprovado pela mesma estância de poder.

Se levarmos em consideração a data de criação desta nação a partir da história oral (1730) veremos que a mesma estará sujeita a influência destes signos de poder e surge em meio a eles. O que justifica o repertório semântico a que nos contatamos a partir das suas toadas não se fazerem de maneira tão evidente em elevação a religiosidade, a sua forma de resistência está, para além da afirmação destes signos, na sua existência. Portanto, seu ritmo composto pelos baques citados, a dança que os acompanha e a forma de tratamento dos seus membros ao longo de ca. de 200 anos de história à Nação Estrela Brilhante de Igarassu lhe conferem sua identidade e seu sotaque próprio.

³⁶ Termo cunhado por José Ramos Tinhorão ao comparar a produção dos batuques negro-africanos à uma contribuição mestiça e branca.

3. “É o peso do baque que quebra, sou eu, sou o Bloco de Pedra”

O objetivo deste capítulo é descrever a linguagem, ou seja, a forma como o Grupo Maracatu Bloco de Pedra realiza seu baque-virado e constrói a sua identidade. Isto foi feito a partir da etnografia realizada com o Bloco de Pedra, que envolveu experimentação e conversa com seus integrantes e da análise do filme *Uma tonelada de maracatu*.

A formação do Bloco de Pedra participa da movimentação de importação do maracatu para fora de Recife através da vinda de agentes importantes para o maracatu para São Paulo como Éder O Rocha, mas também através do fluxo de batuqueiros indo e vindo de Recife.

Bia Whitaker Pacheco apresenta-se como alguém que ajudou a fundar alguns grupos percussivos como o Batuntã e ensaiou também o Viralatisse onde dava oficinas de percussão. Essas oficinas começam em 2001 com a Bia Whitaker e depois o Vinicius Pereira³⁷, “Vinão”, durante o período da noite. A configuração das oficinas vai se ajustando conforme o passar dos anos e essas passam do horário da noite para tarde em decorrência de atividades como a construção/afinação de alfaías, dando forma já com o “Guga”, Gustavo Silviano³⁸, a criação dos cursos de Introdução. Todas estas atividades já eram realizadas na Escola Alves Cruz e em 2005 os membros do Viralatisse criam o Bloco de Pedra. O curso de introdução então fora e, ainda é, o método de entrada de membros para participação no GMBP.

Segundo depoimento de Giba Santana Jet³⁹, em *Uma tonelada de maracatu*, de 96 a 2001/2002, o que se tinha até então em São Paulo era a linguagem do Estrela Brilhante de Recife “importada” das referências do mestre Walter de França, que era o mestre de Éder O Rocha. Apenas em 2002 Chacon Viana, o mestre da Nação Porto Rico vem à São Paulo ministrar uma oficina e, depois em 2003 alguém de Igarassu.

A linguagem e acentuação que o Bloco de Pedra constitui se inspirara, portanto, nas nações de maracatu de baque-virado de Pernambuco como as

³⁷ Um dos idealizadores do grupo Viralatisse que viria a criar o Grupo Maracatu Bloco de Pedra junto com outras pessoas como Gustavo Silviano, Marcio Lozano, entre outros.

³⁸ Figura semelhante a dos mestres dos maracatus-nação que também são responsáveis por apitar, ou reger (para trazer para um linguajar erudito), o conjunto percussivo dos maracatus.

³⁹ Batuqueiro de maracatu. Na época do filme integrante do Grupo Cangarussu e Baque Bolado.

duas nações que vem sendo trabalhadas, a Nação Estrela Brilhante de Recife⁴⁰, principalmente, mas também outras nações que vão sendo trazidas para o contato com o grupo durante todos estes anos de existência através de oficinas, em visitas de mestres ao Projeto Calo na Mão e aos ensaios do GMBP e também, a partir da visita de batuqueiros a estas nações em Pernambuco.

Como os cursos de introdução promovidos pelo Projeto Calo na Mão são o meio de entrada para o Grupo Maracatu Bloco de Pedra há uma rotatividade nos componentes fixos. Desde que eu entrei em 2015 o Grupo vem sendo apitado pelo Márcio Lozano⁴¹, até 2013/14 esta atividade era realizada principalmente pelo Guga e o Márcio responsável pela composição das loas/toadas. Atualmente, o Grupo decidiu que esta responsabilidade de apitar o grupo seria ensinada a outros batuqueiros e então a Damaris Camata⁴², o Davi Pina Barros⁴³ e o Cainã Reis⁴⁴ também assumem esta função em algumas apresentações.

Tendo sua história atrelada ao da Escola Alves Cruz, vemos como através do Projeto Calo na Mão há um processo educativo relevante. Este se dá pelo fluxo de alunos da escola nos cursos de introdução, de pessoas interessadas em aprender e levar a linguagem do maracatu para seus bairros e pelo próprio processo contínuo do Bloco. Como estes cursos acontecem três vezes ao ano, atualmente, há um número variado de batuqueiros e dançarinos entrando para o GMBP durante o ano fazendo com que nestes três momentos volte-se de novo a ensinar as linguagens que como as de Porto Rico e Igarassu que não são ensinadas nos cursos de introdução.

O Grupo Maracatu Bloco de Pedra constitui-se de um corpo de baile sem a presença dos membros da corte e seu batuque com os agbês e mineiros (até o momento o naipe não se apresenta dividido, tendo vez ou outra, alguns membros de outros naipes tocando este instrumento ao longo do baque), timbais, gonguês, caixas ou taróis e as alfaias. A formação do Bloco de Pedra

⁴⁰ Fundado em 1906, o Maracatu Nação Estrela Brilhante do Recife é uma das agremiações mais antigas de Pernambuco. Sediado no bairro do Alto José do Pinho, no Recife, é coordenado pela atual rainha, Marivalda Maria dos Santos e por Mestre Walter, que comanda o batuque.

⁴¹ Idem 34. E também o compositor da maioria das toadas do Grupo de Maracatu Porto Rico.

⁴² Batuqueira e também responsável por apitar o grupo em algumas apresentações.

⁴³ Idem 38.

⁴⁴ Idem 38.

não contém uma corte por opção própria, como respondido por Márcio Lozano em aula do curso de introdução da turma que entrei em 2015, em que ele conta a história do maracatu.

A formação que acontece a oficina aberta assemelha-se à constituição do GMBP quando está em formação, ou seja, quando está organizado para realizar um cortejo e/ou tocar parado se for o caso. Como veremos nas figuras a seguir:

Figura 1 - fotografia de acervo pessoal – Oficina Aberta Projeto Calo na Mão em Junho de 2017



Figura 2 - fotografia de Mariana Lorenzi – 11 de março de 2017 –
Estrutura do Grupo Maracatu Bloco de Pedra



Figura 3 - fotografia de Erica Catarina – 25 de fevereiro de 2017 –
Estrutura do Grupo Maracatu Bloco de Pedra no cortejo de carnaval na
Vila Madalena



Como nota-se pela imagem da oficina aberta, o estandarte não é usado durante a mesma. A partir da análise desta imagem vemos que o naipe da dança se posiciona a frente junto com a pessoa porta-estandarte, depois seguem-se os agbês ou mineiros/ganzás, caixas, alfaias que se posicionam como o último elemento. Tanto o porta-estandarte, quanto quem apita e toca gonguê tem uma maior locomoção pelo baque, não se limitando à mesma posição, bem como mineiros e caixas que vez ou outra também se locomovem para que o ritmo seja escutado e dividido por todo o baque.

3.1 “Deste chão se ergueu a minha nação”⁴⁵

“Tem Estrelas que brilham no céu
Tem o Santa Maria no mar
Tem Leões e Elefantes que guardam
As Cambindas e Encantos de lá

Arrecife tremeu
Ó linda visão
Desse chão se ergueu
A minha nação”⁴⁶

Pretende-se aqui descrever como a constituição do Grupo Maracatu Bloco de Pedra estabelece relações entre a Nação Maracatu Porto Rico e Nação Estrela Brilhante de Igarassu, principalmente, pois como veremos através da análise da toada que dá título a este subcapítulo, há a referência a outras importantes nações de maracatu pernambucanos como é o caso do Elefante, Leão Coroado. O uso se faz apenas para pensar a criação a partir de um chão e raízes como as citadas. Além disto, é preciso ter em conta que o GMBP não se considera uma nação.

As diferentes linguagens das nações que tocamos exigem dos corpos dos batuqueiros de outros naipes versatilidade, uma vez que cada nação terá sua especificidade. Seja com as convenções⁴⁷ e toques diferentes (baque imalê, baque luanda, baque parada, parada de quatro, martelo, arrasto), mas ainda com o jeito de encaixar a alfaia no corpo e com a manulação exigida. Para tocar Estrela Brilhante de Igarassu (Figura 4) posiciona-se a alfaia acima

⁴⁵ Trecho da toada Arrecife tremeu de Marcio Lozano.

⁴⁶ Arrecife tremeu – Marcio Lozano.

⁴⁷ Forma de tocar que se destaca dos outros toques pela variação da célula rítmica dentro da fórmula de compasso.

do joelho, para tocar Porto Rico ela tem que estar mais baixa (Figura 5) e Estrela Brilhante de Recife o meio do caminho entre os dois citados.

Figura 4 – fotografia de acervo pessoal- Noite dos Tambores Silenciosos de Olinda de 2016 – Estrela Brilhante de Igarassu.



Figura 5 – fotografia de acervo pessoal – Ensaio para abertura do carnaval de 2016 com Naná Vasconcelos no Marco Zero de Recife – Porto Rico.



Tal posicionamento distinto deste instrumento soma-se na constituição do sotaque destas nações, ou seja, cada nação poderá ser identificada pelos toques que executam e por essas especificidades na hora de executá-los. A isto acrescenta-se ainda a forma de afinação das alfaias tanto da NMPR, quando da NEBI que se fazem de maneira distintas originando sons distintos. Dentro do GMBP existem alfaias afinadas tanto com o sotaque, ouse já a amarração própria da NMPR, quanto a do NEBI.

As variações rítmicas produzidas pelos diferentes toques ou baques citados resultarão em uma diferente manulação na forma de executar cada um deles, resultando, na consequência rítmico coreográfica, neste caso, a todos os batuqueiros. Veremos que baques como o martelo e a parada de quadro terão consequências coreográficas específicas. O martelo produzirá tanto sob o naípe da dança, quanto sob o naípe dos agbês uma variação do passo básico da dança do maracatu, os movimentos das pernas e pés se destacam e são realizados em uma linha horizontal pelo espaço. O movimento é descrito pela abertura inicial da perna direita que depois volta para sua posição inicial,

seguido de movimentação idêntica para o lado esquerdo e sendo executada em repetição enquanto se escuta o baque de martelo. A parada de quatro, segundo a análise feita no campo, não produz variação coreográfica no naipe da dança, mas produz no naipe dos agbês. O movimento realizado pelos agbês para execução da parada de quatro de aproxima ao passo que se executa durante a viração pelos agbês, a perna esquerda dá início ao movimento com sua projeção para frente, seguida da perna direita com a mesma movimentação para direita, esquerda de novo e agora, quando o movimento chega na perna direita ela se projeta para frente, mas ao contrário dos outros momentos em que as pernas ficavam paralelas, a perna direita termina o movimento se projetando um pouco para trás.

Por não ter uma corte, o naipe da dança GMBP se destaca junto ao naipe dos agbês pelo repertório coreográfico do grupo. Estes dois naites realizam tanto a dança dos orixás quanto a dança do maracatu quando lhes é conveniente. Mesmo assim, eles se diferenciam em relação às movimentações realizadas, isto porque diferentes corporeidades que lhe são pedidas, uma vez que com o agbê ou mineiro sendo carregados e tocados, seu toque estará sendo sincronizado as movimentações, ou seja, a movimentação de braço pedida na execução do toque por este instrumento acompanha uma coreografia que se realizará também pelos movimentos dos membros inferiores, como as pernas.

No GMBP quando os mineiros são tocados, não realizam-se coreografias que participam de um repertório conhecido acerca da dança dos orixás, isto porque, além deste não se caracterizar como um naipe específico (ele é junto ao naipe dos agbês até este momento), ele acaba sendo tocado quando nas apresentações do Grupo, tocam-se as toadas da Nação Estrela Brilhante de Igarassu que não executa este tipo de dança. Mesmo quando os mineiros são tocados na linguagem de outras nações esta dança não se realiza e realiza-se, então, uma dança ou mais livre sem coreografia ou uma variação da dança do maracatu.

Tabela 1 – Toada do Grupo de Maracatu Bloco de Pedra

Nome: Vem Subindo a Ladeira	Nº: 26
Linguagem: Bloco	
Informações sobre o arranjo: Baque: imalê. Entra na	

convenção. Viração: Bloco	
Voz principal: Marcio	Coro:
Composição: Marcio Lozano	
Letra: Vem subindo a ladeira, vem lá! Olha o Bloco de Pedra, vem quem quer brincar! Chegou, chegou! Chegou de lá! Vai ter tambor, ó cambinda, pra gente brincar	

Fonte: Grupo de Facebook Maracatu Bloco de Pedra/autoria Adriana Pacheco

Em toadas como a da Tabela 1, com a linguagem própria do Bloco de Pedra, as variações da dança produzidas se fazem a partir do repertório coreográfico da dança do maracatu, não se aplicando neste caso, a dança de orixás.

Em contrapartida, apesar de não estar atrelado à religião nem maneira fundante, nem seguido de forma obrigatória por seus membros, o Bloco de Pedra ao executar as toadas da Nação Porto Rico reproduz o repertório simbólico religioso, de forma mimética, tanto nos arranjos, ou seja, nas músicas, quanto na dança realizada.

Segundo análise durante o campo para pesquisa, que se iniciou em 2015, mas também pela análise da experiência etnográfica misturada à minha posição enquanto participante das oficinas abertas, percebe-se que o naipe da dança do GMBP, em suas coreografias, começa a introduzir mais movimentações das danças dos orixás, por uma busca dessas referências que se concretizaram através das oficinas de danças dos orixás com o Pedro Ogata e da oficina com a baiana rica da Nação Porto Rico, Jean. O repertório coreográfico do naipe da dança no GMBP é advindo de passos da dança do maracatu e, realizado a partir da variação da mesma, pelo repertório do Grupo e das nações que este toca.

O naipe dos agbês mostra em sua execução variações em relação a alguns passos das danças dos orixás como os apresentados por Jean, apesar do repertório coreográfico de tal naipe se fazer em uma relação mimética da Nação Porto Rico ou outras nações, como a Estrela Brilhante de Recife quando é o caso.

Em Baque das Ondas/Feitiço da Bruxa de Pano, toada de Porto Rico, a coreografia dos agbês inicia-se seguindo o tempo virando o corpo para direita e marcando com a perna direita abrindo ela, a volta se faz trazendo a perna direita para o outro lado e agora abrindo e marcando a esquerda. Os orixás citados Xangô, Oxóssi, Oxum, Iemanjá, Nanã, Omolú, Ossain e Iansã apresentam-se com movimentações específicas. Nos interessa pensar a dança de cada orixá estabelecendo relação com a sua representação visual, como veremos a partir das ilustrações de Raul Lody (Figuras de 6 a 12). As relações que a dança propõe com um conhecimento mítico acerca deste ritual é relevante por então trazer para o âmbito visual estas associações. Como é o caso da flecha de Oxóssi (movimento reproduzido pela ação de mãos e braços) que diz respeito a este orixá ser associado à caça, a vida na mata.

- Xangô – o agbê parece estar sendo embalado como uma criança no colo e o tronco está projetado para frente;



Figura 6

- Oxóssi – emenda ao passo de xangô, o tronco ainda projetado, é realizado através da movimentação das pernas e pés que vão para frente e para trás, pisa-se para trás, frente e trás, este último não é finalizado;



Figura 7

- Oxum – emenda-se ao passo de Oxóssi quando a perna e pé direito vão para trás pela segunda vez, o movimento de pernas

acontece na lateral abrindo a perna direita e fechando três vezes, os pés passam por trás da perna esquerda. Os joelhos se apresentam flexionados quando a movimentação de pernas;



Figura 8

- Iemanjá – projeta-se o tronco para frente e o pé direito, joelho flexionado, esse passo junta-se a um giro;



Figura 9

- Nanã, Omolu e Ossain - estes orixás são representados pela projeção do tronco para frente, passos para trás e os braços como em uma simulação a estar carregando folhas;



Figura 10 - Ossãe



Figura 11 - Omolú

- Iansã - são realizados dois pulos para direita e dois para a esquerda.



Figura 12

A viração feita na linguagem da Nação Porto Rico gera uma dança específica para o agbê. O passo da viração inicia-se com a projeção da perna e pés para frente, começa com o pé esquerdo, depois o direito, esquerdo de novo. Quando volta para o direito, o pé vira acompanhando o movimento do resto do corpo e, principalmente, do agbê. Ele também já foi descrito como ponta-calcanhar em referência a posição análoga dos pés na execução do movimento.

Um das músicas do Bloco de Pedra na linguagem de Porto Rico:

Tabela 2 – Toada do Grupo de Maracatu Bloco de Pedra

Nome: Dona Andresa		Nº: 28
Linguagem: Porto Rico		
Informações sobre o arranjo: Baque: marcação. Chamada de caixa Porto Rico. Timbal: Luanda. Viração: Porto Rico		
Voz principal: Marcio	Coro:	
Composição: Marcio Lozano		
Letra: Ôooo... Vem pra rua, vem ver O maracatu ascender É do ouro de Oxum seu vestido Vem das mãos desses homens sabidos De Salu e Manoé Ôooo... Vem pra rua, vem ver O maracatu ascender É do ouro de Oxum seu vestido O recado é o museu está vivo Dona Andresa sorriu lá no céu		

Fonte: Grupo de Facebook Maracatu Bloco de Pedra/autoria Adriana Pacheco

A dança e o naípe dos agbês fazem passos específicos e associados à Oxum quando a mesma é citada. Mitologicamente Oxum apresenta um abebé (espelho) nas suas mãos e o naípe da dança realiza uma movimentação que simula através dos antebraços para cima, a mão aberta e os pés oscilando em um movimento lateral com o auxílio dos joelhos flexionados. O naípe dos agbês desempenha a mesma dança para Oxum já descrita. Coexistem nesta toada do GMBP tanto a dança do maracatu, como a dança de orixá, revelando este entrelaçar coreográfico também para o grupo.

Tendo a movimentação mais contida que Igarassu realiza em mente veremos que dentro do Bloco de Pedra a movimentação acaba por se expandir e exagerar-se, apresentando uma velocidade maior na movimentação do corpo e realização da dança, mas ainda dentro dos quatro tempos que marcam o ritmo. Pulos para encerrar a marcação do quarto tempo e uma oscilação na movimentação do pé que não estará de apoio, junto com joelhos flexionados constituem esta corporeidade na forma de executar o passo da nação. Há uma troca de peso sob as pernas e a movimentação dos pés que se movimentam para frente e para trás de forma dentro da fórmula do compasso. Esta última movimentação mostra como o passo realizado pelo GMBP é mais demarcado, pois quase não se nota esses pulos e essa variação descrita pelo pé pelas mulheres do corpo de baile da NEBI. A viração de Igarassu será demarcada tanto no naípe da dança quanto nas dos agbês por um giro.

No GMBP o ganzá é tocado pelas pessoas que compõe o naípe dos agbês, principalmente. Este naípe é constituído majoritariamente do gênero feminino, ao contrário do que acontece no NEBI. Em comparação à movimentação que os batuqueiros da nação fazem quando tocam os ganzás também notaremos que no GMBP, os ganzás realizam uma dança que consiste em uma das variações da dança do maracatu, a caminhada na vertical composta da marcação em quatro tempos. Desempenham a dança do maracatu e giram apenas quando há viração.

Música do GMBP na linguagem de Igarassu:

Tabela 3 – Tода do Grupo de Maracatu Bloco de Pedra

Nome: Eu vi Dona Emília	Nº: 11
Linguagem: Estrela Brilhante de Igarassu	
Informações sobre o arranjo: Baque de Igarassu com entrada padrão	
Voz principal: Marcio	Coro:
Composição: Marcio Lozano	
Letra: Eu vi Dona Emília trazendo o seu Maracatu! Eu vi Dona Emília trazendo o seu Maracatu! Ô brilhou, reluziu a estrela que é de Igarassu! Ô brilhou, reluziu a estrela que é de Igarassu!	

Fonte: Grupo de Facebook Maracatu Bloco de Pedra/autoria Adriana Pacheco

A forma que os naipes da dança e agbês/ganzá desempenham a coreografia desta toada com a linguagem da NEBI não se altera na forma em relação às outras toadas da mesma nação. Isso é revelador da semelhança que o GMBP tem com a NEBI que também realiza a dança do maracatu, onde conseguiremos notar variações apenas na forma como cada corpo desenvolve e produz a mesma movimentação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da revisão realizada no primeiro capítulo desta monografia foi possível notar que os autores publicados neste primeiro momento referente aos estudos dos africanos no Brasil, dos afro-brasileiros e ainda, dos estudos da cultura popular que o tratamento ao maracatu de baque-virado se fez breve e superficial não aprofundando na descrição sobre o ritmo e dança, privilegiando uma descrição enquanto sobrevivência histórica do maracatu pelas coroações dos Reis dos Congo. O autor Guerra Peixe destacou-se disso com seu estudo dirigido ao maracatu, onde pode trabalhar não só a relação com as coroações, mas a partir da etnografia trazer algumas letras de toadas, analisar o ritmo e esboçar uma descrição de dança por elementos como a dama do paço e não acreditando ter o maracatu uma dança própria. Tal tratamento dado ao estudo do maracatu de baque-virado como visto em Guerra Peixe em *Maracatus de Recife* de 1955, vai ser dado também pela antropóloga e folclorista Katarina Real e só retomado no período de “boom” do maracatu de baque-virado. Neste processo de retomada essa crença sobre o maracatu não ter dança própria vai se dissolvendo junto à crença da unicidade de sua origem apenas africana como feito por Ângela da Silva Oliveira em *Maracatu em São Paulo: expressões artísticas e culturais de Lokan Oba – Maracatu Nação*.

Com o auxílio da leitura realizado sobre a dança feito por Laís Salgueiro Garcez em *Os movimentos do Maracatu Estrela Brilhante de Recife: Os “trabalhos” de uma “nação diferente”*, consolida-se uma descrição da dança desenvolvida no maracatu. A partir disso vimos como as Nações Maracatu Porto Rico e Estrela Brilhante de Igarassu (estas duas nações escolhidas por terem sua linguagem/sotaque executados pelo Grupo Maracatu Bloco de Pedra) se constituem e ainda, como suas danças se desenvolvem. Da análise realizada surge tanto a dança do maracatu, indo de encontro à crença de Guerra Peixe sobre o mesmo não ter dança própria, quanto a dança dos orixás que também compõe a dança nos maracatus.

As linguagens executadas pelo Grupo Maracatu Bloco de Pedra são

diversas, vimos que este apresenta em seu repertório toadas com a sua linguagem, com a linguagem do NMPR, NEBI e NMEBR. As duas nações estudadas se diferem enquanto ao tratamento que dão aos seus maracatus, conferindo-lhes status diferente, o status de religião é dado no caso da Nação Maracatu Porto Rico, enquanto a Nação Estrela Brilhante de Igarassu o considera um folguedo. Esse tratamento será constitutivo do sotaque dessas nações, a forma como se relacionam com a religião, por exemplo, apresenta demarcações em suas linguagens rítmicas, uma vez que a Porto Rico apresenta os toques de orixás e Estrela Brilhante de Igarassu não o faz. Isto torna-se visível na execução de suas danças também, cada toque de orixá terá uma implicação de dança na Nação Porto Rico e que pode se somar as movimentações da dança do maracatu, algo que de novo não assistimos em relação a Nação Estrela Brilhante de Igarassu. Não há um repertório coreográfico fechado a partir dos baques de Igarassu, a dança sempre acontece a partir da dança do maracatu e as únicas variações a que podemos notar na mesma, é a forma como cada corpo reproduz a sua forma estes passos.

A dança do Grupo Maracatu Bloco de Pedra se faz, portanto, a partir de um repertório coreográfico mimético dos maracatus-nação e partir de uma própria corporeidade, produzida pelos seus participantes em relação ao repertório do grupo e seus repertórios pessoais impressos em suas formas de dançar e de tocar e ainda, a partir da vivência social possibilitada pelas ações que se realizam dentro da Escola Alves Cruz, com o bairro e também na difusão para outras escolas públicas.

REFERÊNCIAS

- ALENCAR, Alexandra Eliza Vieira. “É de Nação Nagô!”: o maracatu como patrimônio imaterial nacional. Florianópolis, SC, 2015.
- ANDRADE, Mário de. A calunga dos maracatus. In: Mostra do Redescobrimento. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2000.
- ARAUJO, Alceu Maynard. Cultura Popular Brasileira. 2ª ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007. – (Raízes).
- BOURDIEU, Pierre. O poder simbólico. Disponível em: <http://lpeq. quimica. ufg. br/ up/ 426/ o/ BOURDIEU_ _Pierre. _O_ poder_ simb% C3 % B3 lico. pdf>. Acessado em 15 de maio de 2017.
- DANTAS, Beatriz Góis. Vovô Nagô e papai Branco: usos e abusos da África no Brasil. Campinas, SP, 1982. Disponível em: <<http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/279007>>. Acessado em 2 de novembro de 2015.
- EVANS- PRITCHARD: A Dança in: CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti; Pritchard, E.E (Org.); Fortes, Meyer (Org.); Kuper, Hilda (Org.); Wilson, Monica (Org.). *Ritual e performance: 4 Estudos Clássicos*. 1. ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2014. v. 1. 122p.
- FERNANDES, Ciane. O corpo em movimento: o sistema Laban / Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas. 2ª ed – São Paulo: Annablume, 2006.
- FONSECA, Claudia. Família, Fofoca e Honra: etnografia de relações de gênero e violência em grupos populares. 2ª Ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.
- GARCEZ, Laís Salgueiro. Os movimentos do Maracatu Estrela Brilhante de Recife: Os “trabalhos” de uma “nação diferente”. Niterói, RJ, 2013. Disponível em: < <http://www.uff.br/ppga/wp-content/uploads/2013/06/Os-movimentos-do-Maracatu-Estrela-Brilhante-de-Recife.pdf>>. Acessado em 9 de novembro de 2015, às 15h.
- LIMA, Ivaldo Marciano de França; GUILLEN, Isabel Cristina Martins. Cultura afrodescendente no Recife: maracatus, valentes e catimbós. Recife: Bagaço, 2007.
- MONTEIRO, Marianna Francisca Martins. Dança popular: espetáculo e devoção. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2011.
- OLIVEIRA, Ângela da Silva. Maracatu em São Paulo: expressões artísticas e culturais de Lokan Oba – Maracatu Nação. São Paulo: [s./n.], 2012. Disponível

em: < <http://acervodigital.unesp.br/handle/unesp/168707> >. Acessado em 9 de novembro de 2015, às 15h.

PEIXE, Guerra. Maracatus de Recife. São Paulo-Recife: Irmãos Vitale/Fundação de Cultura Cidade do Recife, 1981.

RAMOS, Arthur. O folclore negro no Brasil: demopsicologia e psicanálise. 3ª ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007. – (Raízes).

RODRIGUES, Raymundo Nina. Os africanos no Brasil. Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: <<http://www.bvce.org/LivrosBrasileirosDetalhes.asp?IdRegistro=77>>. Acessado em 20 de setembro de 2015, às 15h.

SABINO, Jorge e LODY, Raul. Danças de Matriz Africana: antropologia do movimento. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

SCHWARCZ, Lilia M. Questão Racial e etnicidade. In: O que ler na ciência social brasileira (1970-1995) (org) MICELI, S. São Paulo: Editora Sumaré: ANPOCS; Brasília, DF: CAPES, 1999.

TELES, José. Do frevo ao manguêbeat. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2012.

THOMPSON, Robert Farris. Flash of the spirit: arte e filosofia africana e afro-americana. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2011.

TINHORÃO, José Ramos, 1928- Os sons dos negros no Brasil. Cantos, danças, folguedos: origens. 3ª ed. São Paulo: Editora 34, 2012.

TISEZANAS, Julia P., Maracatu de Baque Virado: história e dinâmica cultural. São Paulo, 2010. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-19072010-141500/pt-br.php>>. Acessado em 28 de setembro de 2015, às 15h.

Referências de sites:

Abaçaí. Disponível em: <<http://www.abacai.org.br/institucional-interno.php?id=2>>. Acessado em 15 de maio de 2017.

Dossiê Maracatu Nação. Site do IPHAN. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/DOSSIE_MARACATU_NA%C3%87%C3%83O.pdf>. Acessado em: 03 de março de 2017.

Folder do XXIV Congresso de Iniciação Científica da Unicamp da pesquisa MARACATÚ NAÇÃO PORTO RICO: DAS LOAS À LOUVAÇÃO, DO BAQUE AO TOQUE de Suelen Turibio Lopes. Disponível em: <<https://proceedings.galoa.com.br/unicamp-pibic/pibic-2016/trabalhos/maracatu-nacao-porto-rico-das-loas-a-louvacao-do-baque-ao-toque>>.

toque?lang=pt-br>. Acessado em 05 de maio de 2017.

Grupo Maracatu Bloco de Pedra. Disponível em:
<<http://blocodepedra.maracatu.org.br>>. Acessado em 07 de março de 2017.

Maracatu Nação Estrela Brilhante do Recife. Sons de Pernambuco. Disponível em: <<http://sonsdepernambuco.com.br/artistas/maracatu-nacao-estrela-brilhante-do-recife/>>. Acessado em 05 de maio de 2017

No Recife, Noite dos Tambores Silenciosos celebra antepassados africanos. JC na folia, Recife, fevereiro, 2016. Disponível em:
<<http://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cidades/jc-na-folia/noticia/2016/02/08/no-recife-noite-dos-tambores-silenciosos-celebra-antepassados-africanos-220225.php>>. Acessado em 01 de maio de 2016, as 19h47.

O que é a coreologia? Qual a sua importância para dança clássica? Teachdancart. Disponível em:
<<https://teachdancart.wordpress.com/2015/01/26/o-que-e-a-coreologia-qual-a-sua-importancia-para-a-danca-classica/>>. Acessado em 05 de abril de 2017.

PATU, Roberta. Pátio do Terço recebe 56ª Noite dos Tambores Silenciosos. LeiaJa.com Carnaval 2016, fevereiro, 2016. Disponível em:
<<http://carnaval.leiaja.com/carnaval/2016/02/01/patio-do-terco-recebe-56a-noite-dos-tambores-silenciosos>>. Acessado em 01 de maio de 2016, as 19h47.

Portal Cultura PE. Maracatu Estrela Brilhante de Igarassu. Disponível em:
<<http://www.cultura.pe.gov.br/pagina/patrimonio-cultural/imaterial/patrimonios-vivos/maracatu-estrela-brilhante-de-igarassu/>>. Acessado em 15 de maio de 2017.

Semínima. Dicionário Informal. Disponível em:
<<http://www.dicionarioinformal.com.br/sem%C3%ADnima/>>. Acessado em: 15 de maio de 2017.

Teatro Experimental do Negro. Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em:
<<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo399330/teatro-experimental-do-negro>>. Acessado em 15 de maio de 2017.

Tecendo Histórias - Nefertiti Coutinho - Nação de Maracatu Porto Rico. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WKrlwggsaXs> Acessado em 15 de maio de 2017.